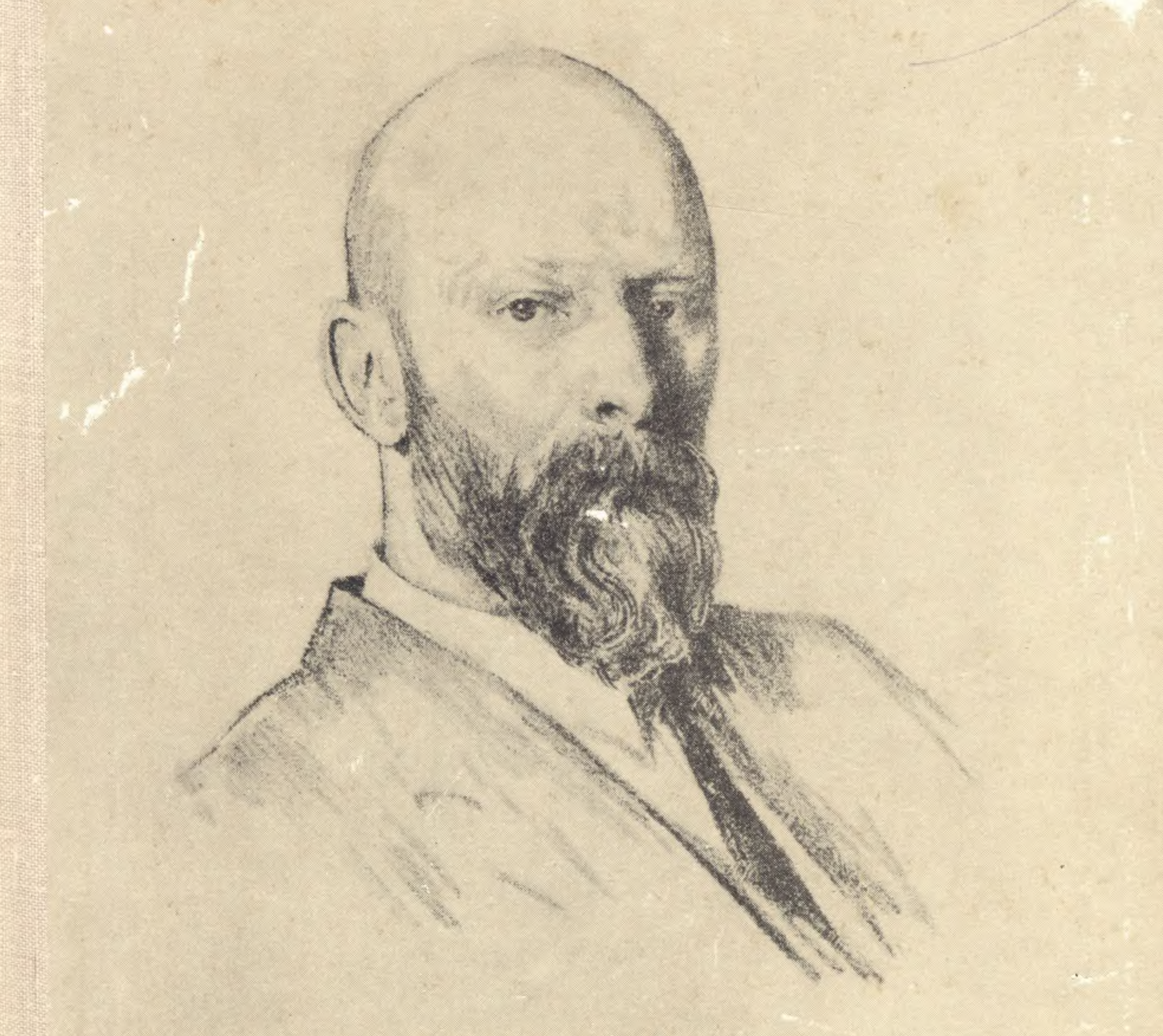
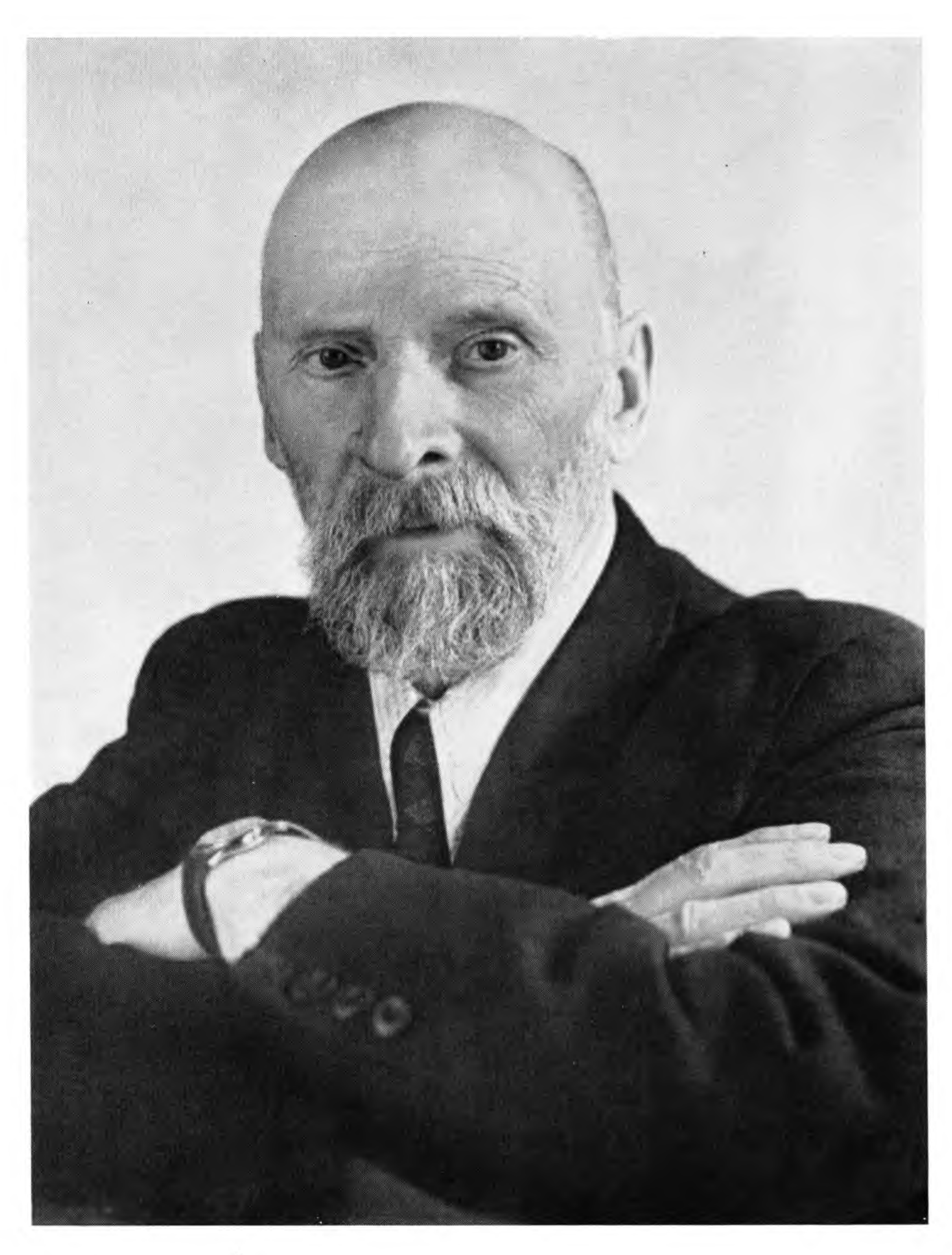


П. И. НЕРАДОВСКИЙ

Из жизни художника

Художник
РСФСР



П. И. Нерадовский. *Фотография 1950-х гг.*

П. И. НЕРАДОВСКИЙ

Из жизни художника

„Художник РСФСР"
Ленинград · 1965

Под общей редакцией
кандидата искусствоведения
А. Н. САВИНОВА

ПЕТР ИВАНОВИЧ НЕРАДОВСКИЙ, автор воспоминаний, составляющих эту книгу, был своеобразным художником, авторитетным историком искусства, многосторонним общественным деятелем. Он прожил полную содержания долгую жизнь.

Первые воспоминания Нерадовского относятся ко времени, отдаленному от нас многими десятилетиями и длинной чередой крупнейших исторических событий: автор книги родился 14 (26) апреля 1875 года в Москве. Его отец, Иван Диомидович Нерадовский (1837—1881), был художником, воспитанником Московского училища живописи и ваяния; он и И. И. Шишкин были приятелями в годы занятий в училище, и, спустя много лет, Шишкин приветливо встретил его сына, когда тот приехал поступать в Академию художеств.

Перечень ранних впечатлений и встреч, о которых рассказывает Нерадовский, дает представление о разнообразии жизненных и художественных воздействий на впечатлительную натуру одаренного подростка. Но по-настоящему его возможности смогли проявиться только в условиях высшей художественной школы того времени. Нерадовскому было тринадцать лет, когда воспитатели взяли его из кадетского корпуса, чтобы он мог поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (заявление о приеме в училище было подано 12 августа 1888 года).

Первым учителем Нерадовского в Училище живописи был С. А. Коровин, уроки которого способствовали серьезному усвоению им основ профессионального умения.

Вслед за тем Нерадовский стал заниматься под руководством Л. О. Пастернака, внимательно относившегося к первым успехам юного художника (который уже тогда начал показывать свои работы на ученических выставках). Но, кроме Коровина и Пастернака, на Нерадовского оказывали все более сильное воздействие те живые примеры реалистического творчества, которые он находил в Третьяковской галерее и в Румянцевском музее.

В 1880-х годах некоторые ученики Московского училища переходили в Академию художеств, чтобы познакомиться с преподаванием ее профессоров, с системой П. П. Чистякова или чтобы изучать Эрмитаж. Немногие из них оставались в академии до конца курса, большинство же предпочитало вернуться

в Московское училище: академия в 1880-х годах являлась безнадежно косным заведением, далеким от русской действительности. В начале 1890-х годов был разработан новый устав академии, введенный в действие лишь в 1894 году. Тогда в академию пришли И. Е. Репин, В. М. Васнецов, И. И. Шишкин, В. Е. Маковский, А. И. Куинджи, В. Д. Поленов, Г. Г. Мясоедов. Они стали членами академического собрания (то есть действительными членами академии), а некоторые из них начали, кроме того, преподавать в Высшем художественном училище академии. Нерадовский поступил в академию и стал одним из учеников Ильи Ефимовича Репина.

Он верно увидел в академии те молодые силы, которые готовили себя к серьезной творческой работе. В большей или меньшей степени эти художники сказали новое слово в русском искусстве начала XX столетия; Б. М. Кустодиев, А. А. Рылов, П. П. Кончаловский, И. Э. Грабарь и Д. Н. Кардовский, С. Т. Коненков, Л. В. Шервуд и А. В. Щусев — художники одного поколения с Нерадовским — стали крупнейшими представителями русской живописи, скульптуры, архитектуры. В воспоминаниях П. И. Нерадовского запечатлены их живые черты, их занятия и встречи в товарищеских кружках или на выставках. Новые искания захватывали и тех, кто кончал академию по мастерской Репина в 1903 году. Как на яркий пример можно указать на дипломную работу соученика Нерадовского Б. М. Кустодиева — картину «На базаре» (близкую по характеру к дипломной работе Нерадовского). В ней трактовка сцены из крестьянской жизни совсем не похожа на привычную для картин передвижников: Кустодиев не показал какого-либо события, столкновения социальных контрастов; уравновешенную композицию он заменил «прерывистой», построенной на неожиданных сопоставлениях. Эти особенности были свойственны не только Кустодиеву: молодые художники начала XX века стремились, разработав тонкие и разнообразные средства изобразительного языка, найти еще не знакомую поэтическую выразительность при изображении жизни. Дипломная картина П. И. Нерадовского «Песня» (не сохранилась) также воплощала эти новые черты. Художник хотел, чтобы его картина заставила почувствовать силу и красоту молодых крестьянок, увлеченных пением. Материалы для картины собирались в деревенских условиях, на натуре, во время пребывания в Тульской губернии.

«Песня» была показана на академической отчетной выставке 1903 года вместе с шестью этюдами. Репин особо хвалил один из них — большой этюд «Бургомистр» (старичка еще из крепостных; этюд находился в Новгородском музее и погиб во время войны).

Взгляды Нерадовского на искусство формировались под воздействием не только академии. В 1900-х годах в Петербурге молодыми историками русского искусства были организованы выставки старого русского искусства. Нерадовский видел большую портретную выставку 1902 года — первую такого рода в начале XX столетия. Сильнейшее впечатление произвела на него историко-художественная выставка русских портретов, открытая в помещении Таври-

ческого дворца в 1905 году. Таврическая выставка наново раскрыла сокровищницу русского художественного прошлого: большинство показанных на ней произведений, а подчас и сами авторы их впервые являлись на суд потомков. Как показательно, однако, для той эпохи, что в ряде отзывов выставку отвергали как «бесполезную», а творчество великих портретистов XVIII и начала XIX века (блистательно представленное на выставке) называли в газетах «казенным, скучным и жалким».

Нерадовский принадлежал к тем, кто верно оценил значение этой выставки. В ее залах перед ним оживали искания прекрасных художников, работавших в портретной области,— одной из самых интересных в искусстве. Впечатления, полученные на выставке, помогли Нерадовскому вскоре войти в обширную сферу научно-музейной, историко-художественной деятельности. Но сразу после окончания академии он был, прежде всего, живописцем и стремление к личному творчеству занимало его в первую очередь.

Зимой 1903—1904 годов Нерадовский принял живое участие в организации Нового общества художников. Оно было образовано молодыми мастерами, только что окончившими академию. Многие из них являлись учениками И. Е. Репина; они были единомышленниками, знакомыми или дружными еще с академических лет. Все выставки (а их за 1904—1917 годы состоялось десять) убеждали в высокой художественной культуре этого объединения.

Нерадовский принимал ближайшее участие в делах Нового общества, был в 1906—1910 годах ее секретарем. Естественно, что на выставках Общества были показаны его произведения. Начиная с 1909 года Нерадовский экспонировал только одни портреты. Именно в этом году он показал портрет своего соученика по академии, пейзажиста Н. М. Фокина, а в следующем — портреты сестер Т. М. и В. М. Голицыных (акварель) и А. В. Олсуфьева. В них отчетливо проявилось дарование незаурядного портретиста.

Портрет графа Александра Васильевича Олсуфьева (ГРМ) свидетельствует о проникновении в характер модели. Олсуфьев — не только аристократ, «человек общества», но и человек жизненного опыта, умный, обладающий высоким чувством достоинства. Целая эпоха стоит за портретом Олсуфьева — так типичен его образ, так жизненна характеристика. Нерадовский следовал в своей работе традициям русских портретистов (надо вспомнить об уроках Таврической выставки), но нетрудно уловить в ней и знание им классики западноевропейского искусства. Портрет был хорошо встречен и вызвал похвалу такого требовательного критика, как Александр Бенуа. Нерадовский,— писал Бенуа,— «один из культурных наших художников, толково высматривающих у старых мастеров их приемы. Лицо написано внимательно, а в подборе красок сказывается изучение венецианцев XVI века — лучших учителей для портретистов» *.

---

* «Речь», 1910, 26 ноября.

Вслед за тем портрет А. В. Олсуфьева экспонировался на Международной выставке 1911 года в Риме. Русское искусство конца XIX и начала XX века впервые в практике международных выставок было так разносторонне представлено первоклассными своими произведениями. Участвовали многие видные мастера различных поколений — от В. М. Васнецова и В. И. Сурикова до Ф. А. Малявина, М. В. Нестерова, Н. К. Рериха и М. С. Сарьяна. Целые эпохи русского искусства оживали в монографических разделах выставки, посвященных И. Е. Репину (61 произведение) и В. А. Серову. Последний был представлен такими шедеврами своего творчества, как портреты М. А. Морозова, О. К. Орловой, Иды Рубинштейн. Это было мощное выступление русского искусства перед зарубежным художественным миром, и портрет, созданный Нерадовским, принадлежал к лучшей части экспонатов.

Нерадовский становился серьезным художником-портретистом. Но чем далее, тем труднее ему было заниматься живописью, его поглощала другая, сложная деятельность: в 1909 году он начал работать в Русском музее. Это событие не случайно в его биографии, все: рассказы бабушки Дельсаль, картины в имении Олсуфьевых, портретные выставки 1902 и 1905 годов, серьезная атмосфера Нового общества, работа по организации его выставок — все это подготовило Нерадовского к решению предложить свою кандидатуру на имевшуюся вакансию. В своих воспоминаниях он говорит подробно о том, что сопутствовало его приходу в Русский музей и что встретило его там. Его рассказ кажется теперь маловероятным, хотя он точен и в целом, и в любой детали: нам трудно сейчас представить многие черты дореволюционной жизни, особенно, если они относятся к такому «захолустью», каким тогда являлся недавно учрежденный Русский музей.

Замещение должности хранителя должно было произойти в результате конкурса, проводимого Академией художеств,— таков был устав Русского музея, находившегося под контролем академии. Редко бывало в дореволюционной России, чтобы победило не формальное право, а существо дела, но случилось так, что возглавлявший музей великий князь Георгий Михайлович, мечтавший о хранителе «более молодом и энергичном», выбрал кандидатуру, которая имела менее всего шансов и сторонников. Нерадовский пришел в музей.

«С его назначения, можно сказать, началась новая эра для художественного отдела и старая рутина потерпела окончательное поражение»,— пишет Д. И. Толстой, ряд лет работавший вместе с Нерадовским *.

«Русский музей императора Александра III» был разительно непохож на своего преемника,— на хорошо нам известный Государственный Русский музей. При поступлении Нерадовского он состоял из трех, по существу, не связан-

---

* Автобиографические записки графа Дмитрия Ивановича Толстого. Центральный государственный архив литературы и искусства. Фонд 1956, оп. 1, ед. хр. 58, л. 82.

ных между собою частей. Это были художественный отдел, этнографический отдел и так называемый памятный (посвященный увековечению памяти Александра III и в научно-музейном отношении совершенно несостоятельный). Этнографический отдел проводил большую собирательскую работу, рассылая экспедиции по России. В 1912 году этнографический отдел показал немногим приглашенным лицам превосходную временную выставку предметов народного искусства, но залы его с этнографическими коллекциями были открыты лишь после революции, в 1923 году. С самого начала существования Русского музея был открыт для обозрения только один художественный отдел (менее всего обеспеченный экспонатами и научным персоналом), который и привыкли именовать музеем.

Нерадовский дает точную и яркую картину той неустроенности и запущенности, которые господствовали в стенах музея после первых десяти лет существования. Неналаженность музея была всеобщей; он, в сущности, не оправдывал своего существования: в нем не велось никакой работы, не только напоминающей современную музейную работу, но даже не отвечающей минимальным требованиям своей эпохи. После того, как картины были развешены и статуи расставлены, больше годами ничего не делалось: с марта 1898 года музей существовал по инерции. Сотрудники (их было только два!) попросту уклонялись от работы. Его «августейший управляющий», великий князь Георгий Михайлович (занимавшийся изучением русских монет и издававший труды по нумизматике) не смог двинуть дело, хотя одно время и пытался отстаивать интересы музея перед Академией художеств и ее, тоже «августейшими», президентами. Его помощник с 1901 года, Дмитрий Иванович Толстой, был отвлекаем от дел музея другими обязанностями. При всем этом Русский музей уже имел свою историю в общественной жизни страны и пренебрегать им было невозможно. Он был широко известен, на нем сталкивались противоречивые интересы, из-за него и возле него шла борьба.

В первый же год существования музея возникло известное столкновение между И. Е. Репиным и группой художников, объединенных журналом «Мир искусства»,— столкновение, связанное с вопросом о комплектовании Русского музея. Позднее А. И. Куинджи вышел из состава закупочной комиссии академии, когда Русский музей без ее ведома приобрел несколько произведений искусства. Подобные факты указывали на настороженное внимание к составу собрания музея. Наряду с этим, в собрании долгие годы были недочеты, удивительные с нашей точки зрения: в нем были представлены случайными вещами или вовсе не были представлены художники, составляющие славу и гордость русской культуры. Хорошие и плохие картины, ранние и поздние, находились на стенах музейных залов вне какой-либо научной системы; рядом висели картины противостоящих направлений в русском искусстве (показательно, что «Запорожцы, пишущие письмо турецкому султану» И. Е. Репина были буквально зажаты между картинами Г. И. Семирадского, Ф. А. Моллера и В. А. Котарбинского).

Начиная с 1909 года жизнь Нерадовского оказалась неразрывно связанной с Русским музеем. Вначале он был одним из хранителей художественного отдела, затем, с 1912 по 1929 год, заведовал этим отделом, с 1929 по начало 1933 года являлся действительным членом Государственного Русского музея.

Что же скрывалось за наименованиями служебных должностей? Работа Нерадовского была многообразна и значительна. Начинать пришлось с установления простейшего порядка и дисциплины среди служащих, дежуривших в залах. Он стал систематически встречаться с обращавшимися к хранителям посетителями музея (чем совсем не занимались его предшественники и сослуживцы). Много внимания он уделил наблюдению за писанием копий в музее — немаловажному делу. Копирование превратилось в своеобразный промысел: в большом количестве воспроизводились популярные в буржуазных кругах картины; с некоторых изготовлялись десятки копий в год. Надо было следить, чтобы копиисты не пачкали оригиналов, а качество копий отвечало хотя бы минимальным требованиям. Во всем этом Нерадовского никто не мог (и не хотел) заменить.

Но все это было не самым главным. Нерадовского сразу же увлекла перспектива на годы рассчитанных начинаний: переработка экспозиций музея и расширение его собраний. Много трудностей стояло на этом пути в дореволюционное время. Самая история русского искусства еще не была разработана, многие важные для ее понимания произведения были малодоступны для изучения. Решительно изменить экспозицию было невозможно. Некоторые группы музейного материала, по требованию завещателей и дарителей, вторгались самостоятельными единицами в общую экспозицию, и без того весьма условную (таковы были занимавшие отдельные залы портретная коллекция князя А. Б. Лобанова-Ростовского, коллекции акварелей и рисунков княгини М. К. Тенишевой, рисунков князя Г. Г. Гагарина). Все же Нерадовский взялся за экспозицию — перемены в ней были первыми видимыми итогами его деятельности. Прошел только год, и критик А. А. Ростиславов уже имел основание написать: «Благодаря инициативе и энергии хранителя музея П. И. Нерадовского [. . .] вместо канцелярского началось, по-видимому, вполне художественное попечение и о нашем музее» *. Изменения в экспозиции происходили в те годы не в одном только Русском музее. В 1914 и 1915 годах была сделана перевеска картин в Третьяковской галерее: И. Э. Грабарь разместил их систематично и, уничтожив прежнее загромождение музейных зал картинами от пола до потолка, расположил экспонаты в их историко-художественной последовательности (характерно для того времени, что труд Грабаря вызвал негодование старшего поколения художников).

В Русском музее осуществить подобные мероприятия было много труднее из-за пробелов в его собрании и из-за еще не исчезнувшей зависимости от

---

* А. А. Ростиславов. Преобразующийся музей. «Речь», 1910, 12 октября.

Академии художеств. Нерадовский мечтал о превращении художественного отдела — весьма неполного — в широко развитый музей русского искусства. Прежде всего, надо было собирать художественные произведения. В музее почти вовсе не были представлены современные мастера — их работы начали покупать или даже прямо заказывать (так, был заказан А. Я. Головину портрет Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова). Начали приобретать ценные картины и скульптуры XVIII и первой половины XIX века. Спустя некоторое время было создано так называемое древлехранилище, то есть отдел древнерусского искусства. Это стало возможно не только в результате щедрого дара историка Н. П. Лихачева, передавшего музею коллекцию ценных икон, но и в итоге изыскания материалов на местах. Нерадовский отправлялся в длительные экспедиции по России, привозя затем для музея замечательные произведения старинного русского художества.

Рядом с основными отделами были созданы библиотека, фототека, заложены основы научного архива. Вся эта работа заняла не один год и выполнялась, разумеется, не единолично Нерадовским. Но именно он сумел наметить ее направление, организовать ее, найти сотрудников. Они были и вне стен музея и в его постепенно возраставшем штате. Здесь, прежде всего, надо вспомнить И. С. Остроухова, художника и видного музейного деятеля Москвы, не раз оказывавшего помощь музею и участвовавшего в его экспедициях; поступившего в музей Н. А. Околовича и ряд других — они названы Нерадовским в его воспоминаниях.

Работа становилась все более значительной, с годами ширился круг посетителей Русского музея (как и других музеев, впрочем). Важнее всего то, что менялся состав посетителей: в музеи Петербурга начали приходить первые экскурсии питерских рабочих — факт чрезвычайной важности.

Вопрос о рабочих экскурсиях в музеях дореволюционной поры не только не рассмотрен, но даже ни разу не ставился в историко-художественных исследованиях. Такие экскурсии, однако, бывали нередко. Современникам они были известны. В своих «Художественных письмах» Александр Бенуа восторженно приветствовал посещение музеев рабочими. Речь о доступности музеев для народных масс шла даже в Государственной думе. Указывая в 1909 году на то, что «в последние три года жажда знаний возросла особенно среди рабочего населения», рабочие депутаты настаивали на облегчении посещения музеев трудящимися и подчеркивали необходимость иметь в музеях «опытных людей, которые давали бы нужные объяснения для широкой публики» *.

Для рабочих групп в Эрмитаже существовали ограничения: экскурсии разрешались либо в понедельник до трех часов (то есть в рабочее время), либо в воскресное утро до 12 часов. И тем не менее рабочие шли, в буквальном

---

* Государственная дума. Третий созыв. Стенографические отчеты. 1909 год. Сессия вторая. Часть 3. Спб., 1909, ст. 1729 и 1730.

смысле слова шли,— пешком с далеких окраин, тратя в праздник по нескольку часов только на дорогу. Охотнее они приходили в Русский музей, где «отношение к рабочим было хорошее и достойное национального музея. Им не чинили нарочитых придирок, и рабочие могли быть только благодарны администрации в лице П. И. Нерадовского» *. С началом же в 1914 году первой мировой войны в Русском музее стали все чаще появляться группы выздоравливающих после ранений солдат.

Работа по перестройке музея, которую проводил Нерадовский, протекала, несмотря на многие трудности, не в условиях изоляции: художественная жизнь Петербурга и Москвы была в 1900—1910-х годах богатой новыми исканиями. Выше уже упоминалось о реэкспозиции Третьяковской галереи. Устраивалось много выставок, из которых две — произведений О. А. Кипренского и А. Г. Венецианова — были открыты в залах Русского музея (факт, невозможный в первое десятилетие его существования). Крупным событием явилась выставка «Ломоносов и елизаветинская эпоха», посвященная русской культуре середины XVIII века. Исследованию и популяризации старого русского искусства посвящались вначале издание «Художественные сокровища России» (пока его редактором был А. Н. Бенуа), а затем журнал «Старые годы»; среди сотрудников журнала были серьезные историки русского искусства, в своих изысканиях опиравшиеся на мемуарные, литературные и особенно архивные данные. Стали выходить солидно документированные и широко задуманные исследования (таково «Царское Село» А. Н. Бенуа). С 1914 года началось издание двухмесячника «Русская икона», посвященного художественным сокровищам, возвращавшимся из многовекового плена: из-под окладов, из сумрака церквей, часовен, молелен, из-под свечной копоти. (Нерадовский был членом редакционного комитета этого издания.)

В начинаниях 1900—1910-х годов П. И. Нерадовский принимал большее или меньшее, но всегда живое участие. В журналах печатались его статьи о древнерусской живописи, о новых поступлениях в коллекции музея. Он участвовал не в одной научно-музейной, но и в общественной жизни. Рядовой участник первого в России съезда художников в 1894 году, он был приглашен в 1910 году в число членов-учредителей Всероссийского съезда художников (работавшего в Петербурге с декабря 1911 по январь 1912 года по широкой программе). В 1914 году он был избран действительным членом Академии художеств.

В годы первой мировой войны Нерадовский был призван на военную службу, но, как только его в 1916 году откомандировали из армии, он с новой энергией принялся за музейную и творческую работу. Летом 1916 года он писал портрет одного из сослуживцев, этнографа Н. М. Могилянского, в черном японском халате. На выставку Нового общества художников в 1917 году он дал три портретных рисунка и живописный портрет Л. Е. Комаровской. И. Е. Репин

---

* Л. М. Клейнборт. Рабочий класс и культура. Т. 2. М., 1925, стр. 126.

обращался к Нерадовскому в январе 1917 года, говоря о портрете Комаровской: «Колорит лица и рисунок глаз особенно меня восхитили совершенно. Это лучшая вещь на выставке [...]. Поздравляю Вас с огромным успехом» *. Действительно, это большое достижение художника. В духе лучших традиций русской портретной живописи, ни в чем не польстив модели, правдиво изобразив ее, Нерадовский передал нервную одухотворенность лица пожилой женщины.

Спустя несколько недель свершилась Февральская революция. Сразу же после переворота, 4 марта 1917 года, в квартире А. М. Горького собрались по его приглашению деятели искусств. Здесь были Ф. И. Шаляпин и А. А. Блок, В. В. Маяковский и А. Н. Бенуа и другие — пятьдесят видных представителей различных сфер петроградского художественного мира. Был и П. И. Нерадовский. Он сразу же стал деятельно работать в совещаниях и в комиссиях по охране памятников искусства и по музеям. Эта деятельность, приобретавшая на практике все больший размах, была продолжена им в образованном вслед за тем Совете по делам искусств и, разумеется, в Русском музее, перед которым встали новые важные задачи.

Музей сразу же использовал открывавшуюся перед ним возможность сосредоточить в своих собраниях сокровища национального художественного гения. Одним из первых было перенесено в музей знаменитое полотно И. Е. Репина «Бурлаки на Волге», а вместе с ним его же «Проводы новобранца». Трудно представить в наше время, что картина «Бурлаки на Волге» могла с 1873 по 1917 год — сорок четыре года! — находиться в биллиардной во дворце великого князя Владимира Александровича, недоступная для русских зрителей. Также были доставлены в музей прославленные «Смолянки» — семь портретов воспитанниц Смольного института, созданные Д. Г. Левицким в 1770-х годах; о получении их Русский музей понапрасну хлопотал до того свыше двадцати лет!

Подобные мероприятия отвечали давним планам Русского музея, но вместе с тем явились лишь малой частью работ по охране национальных художественных сокровищ. Начиная с 1917 года в музей начали стекаться замечательные ценности, передаваемые «на хранение» их собственниками. Вскоре развернулась большая и ответственная деятельность по выявлению и собиранию произведений искусства, оставленных бежавшими владельцами в брошенных ими особняках, дворцах, имениях. В Русский музей вливались не десятки — тысячи и десятки тысяч новых экспонатов. В него поступили блестящие коллекции М. П. Боткина (десятки произведений Александра Иванова), С. С. Боткина (рисунки русских художников XVIII—XX вв.), Е. Е. Рейтерна (все виды русской графики), В. Н. Аргутинского-Долгорукова (живопись и рисунки), Е. Г. Шварца (живопись и рисунки), А. А. Коровина (собрание произведений мастеров начала XX столетия), а за ними многие другие.

---

* И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., «Искусство», 1952, стр. 222.

Задачи хранения новых поступлений неизбежно превращались в задачи научного осмысления обширнейшего материала. Многие картины и скульптуры были до того едва известны. Надо было спешно определить значение новых экспонатов, впервые ставших подлинным достоянием народа, надо было сделать доступными для него эти сокровища.

Огромное дело, проведенное специалистами по русскому искусству в Петрограде в первые годы революции, оказалось успешным в силу той предварительной работы, которая протекала в Русском музее в предшествующий период. Разумеется, начатое Нерадовским могло дать результаты лишь потому, что к новым трудам были привлечены удачно подобранные сотрудники. Советское правительство утвердило музею штаты, которых он не имел ранее, и в первые же годы революции в музее сложился квалифицированный коллектив. Ряд знатоков русского искусства был привлечен в совет музея. В первую очередь здесь надо вспомнить Александра Николаевича Бенуа, много сделавшего для изучения и популяризации русской художественной культуры.

Коллектив музейных работников (который сейчас показался бы маленьким) обеспечил создание основ дальнейшего строительства Русского музея в условиях нашей советской действительности. Нерадовский дает характеристику своим сотрудникам в тексте воспоминаний.

В 1922 году Русский музей развернул перед советской общественностью совершенно новую экспозицию (для которой были использованы и произведения искусства, поступившие в музей в первые годы революции). Эта экспозиция 1922 года явилась крупным событием в жизни советских музеев. Правда, к 1922 году и Третьяковская галерея и ряд периферийных музеев (многие из них были только что основаны) наново показывали свои экспонаты. Но именно в Русском музее в 1922 году работа проводилась полностью в новых условиях: музей теперь располагал широчайшим кругом произведений живописи, скульптуры, графики; впервые были введены в экспозицию произведения декоративно-прикладного искусства. Само здание музея представляло собой художественное явление, которое следовало показать в общей экспозиции. Коллектив сотрудников музея сумел по мысли П. И. Нерадовского создать замечательную экспозицию. В ее основу было положено представление об историческом развитии искусства. Проект Нерадовского был обсужден советом музея и проверен на пробной развеске в четырех залах. Тщательная подготовка обеспечила успех. Особо удачны были залы романтиков начала XIX века, произведений К. П. Брюллова и П. А. Федотова. В последнем зале расчетливо и любовно были совмещены картины, мебель, ковер на полу, скульптура (но это не была имитация бытовой обстановки прошлого столетия). Об осуществлении мечты о национальном музее искусства, о превращении большого, но долгие годы бездеятельного «музея Александра III» в один из лучших музеев Советской России Нерадовский пишет в воспоминаниях, рассказывая, как в основных своих чертах сложился Государственный Русский музей, сразу же уверенно вошедший в жизнь советского общества.

Нет возможности в пределах этой статьи рассмотреть в отдельности многочисленные занятия, которым отдавал свою энергию П. И. Нерадовский в первые годы революции и в годы последовавшего мирного строительства. Даже одно перечисление учреждений, съездов, организаций, конференций, комиссий позволяет судить не только о том, как он сам был нужен для различных дел,— оно наглядно свидетельствует о невиданном до того размахе живых работ, которые осуществлялись в условиях советского строя. Нерадовский, когда-то встречавшийся с Л. Н. Толстым и И. Е. Репиным, в новую эпоху стал работать с А. М. Горьким, с А. В. Луначарским.

Можно изумляться тому, какая жадная энергия проявлялась строителями молодого советского общества в самых трудных жизненных условиях. Гражданская война, нехватка продовольствия и топлива, всякого рода бытовые трудности не остановили огромной созидательной деятельности Советского государства. Октябрьская революция вызвала к жизни неиссякаемое стремление к творческой активности.

Нерадовский участвовал и в различных общественных делах, в частности, в деятельности Дома искусств. Это был важный центр литературно-художественной жизни Петрограда. Дом искусств был открыт в декабре 1919 года, в его совете находились А. А. Блок, К. И. Чуковский, А. Н. Бенуа, Н. И. Альтман, К. С. Петров-Водкин и другие; его возглавлял А. М. Горький. Нерадовский являлся членом совета, участвовал в организации выставок в Доме искусств, руководил его живописной студией. Новый размах приобрела в те же годы его собственная творческая деятельность. Правда, он стал мало работать маслом, но зато охотно создавал небольшие рисованные портреты. Они заняли видное место в советской портретной графике.

Нерадовский как портретист внимательно изучал современников. Он вдумчивый и зоркий наблюдатель, но отнюдь не чуждающийся душевной теплоты характеристик. Будут ли это люди, известные лишь в своем кругу, или же имеющие широкое общественное признание,— всегда хочется всматриваться в их изображения, улавливая черты живого своеобразия. Эта правда жизни придает значительность и глубину даже портретным наброскам. Таков, прежде всего, набросок, изображающий Александра Блока в 1920 году, в Доме искусств. Пристальный, остановившийся взгляд, внутренняя тревога, осунувшееся лицо характеризуют поэта в трудный, последний год его жизни. Напоминают этот портрет весьма индивидуализированные и выразительные другие портретные наброски — архитектора В. А. Щуко на заседании в Академии художеств в 1918 году, ассириолога В. К. Шилейко (1922), артиста Н. Давыдова в шубе (1922) и другие. Но основное внимание художника было отдано законченным, продуманным и строго скомпонованным рисованным портретам. Собранные вместе, они образуют интереснейшую галерею образов. О некоторых людях, изображенных им, Нерадовский пишет в воспоминаниях,— это те, кто был связан с Русским музеем или с русской художественной жизнью вообще. Много таких людей нарисовал он. . .

Постоянный сотрудник Нерадовского в музее, старший вахтер Г. С. Лобус; нарисованная ко дню двадцатипятилетия службы в музее киоскер О. М. Типякова; художник и историк искусства, член совета Русского музея А. Н. Бенуа; работавший в отделе рисунка художник-график Д. И. Митрохин; пейзажист и реставратор Н. А. Околович; пейзажист и музейный деятель И. С. Остроухов; научные сотрудники музея Н. Н. Пунин и С. А. Ухтомский; искусствоведы Б. П. Брюллов и Ю. Д. Соколов...

Крупные мастера русского дореволюционного и советского искусства — В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, А. Я. Головин, А. А. Рылов, Д. Н. Кардовский и О. Л. Делла-Вос-Кардовская, А. Е. Архипов, К. Ф. Юон, А. Ф. Гауш, К. А. Сомов, С. В. Чехонин, Е. Е. Лансере, Е. С. Кругликова...

А. А. Врубель, сестра художника; Н. Е. Добычина, организатор Художественного бюро; И. М. Степанов, сотрудник издательства Общества поощрения художеств; А. А. Ильин, картограф и нумизмат, сотрудник Государственного Эрмитажа; архитекторы А. В. Щусев и А. Р. Бах; знаток прикладного искусства И. А. Гальнбек...

Юристы, писатели и историки литературы, артисты и академики и просто друзья и знакомые художника...

Интересны и люди, изображенные Нерадовским, и его средства как портретиста. У зрителя не возникает вопроса о сходстве — портреты так жизненны, что в совпадении изображения с чертами лица не приходится сомневаться. Выразительность портретов не в одном этом: Нерадовский улавливает внутреннюю динамику образа, видит красоту лица в его характерности, в неповторимом индивидуальном выражении человека. Он не показывает людей в действии, за каким-либо занятием, но и не дает почувствовать позирования с его нарочитостью и натянутостью.

Нерадовский всегда использовал те возможности, которые ему предоставляли одежда, шляпа, вуаль, но подчинял подобные мотивы портретному образу, используя их для организации графических средств изображения,— пятна, линии, монохромной тональности рисунка. Детали немногочисленны и всегда оправданны и нужны.

С годами в рисунках Нерадовского появились новые темы: к пятнадцатилетию Красной Армии он исполнил серию рисунков, показывающих сцены лагерной жизни стрелкового полка; ряд пейзажей был исполнен акварелью в свободной и ясной, живописной манере.

Как музеевед и историк искусства Нерадовский в 1920-х и в начале 1930-х годов работал в Эрмитаже, в Академии истории материальной культуры (сектор нового русского искусства), с 1925 года был привлечен к работам Третьяковской галереи и по 1928 год был членом ее правления. С 1921 по 1928 год он был председателем комитета Общества поощрения художеств — последним в его истории. Большую работу Нерадовский проводил в те же годы по охране и реставрации памятников старины и искусства и, в частности, являлся членом совета Центральных реставрационных мастерских в Москве

(их возглавлял И. Э. Грабарь). Научная работа Русского музея и лично Нерадовского нашла воплощение в изданном музеем в 1928 году большом томе исследований — «Материалы по истории русского искусства» — и в ряде статей и брошюр.

Деятельность Нерадовского была насыщенна; его опыт и знания имели самое обширное применение, он находился в расцвете сил как художник и историк искусства, как общественный деятель. Его работа нежданно оборвалась: в 1932 году Нерадовский вместе с группой старших сотрудников Русского музея был оклеветан и осужден. Спустя три года он был освобожден досрочно и поселился в Тарусе, небольшом городе на Оке. Недалеко от Тарусы находится Музей-усадьба В. Д. Поленова, художественный центр этого края, один из лучших русских мемориально-художественных музеев. Памятью немногих лет, проведенных в соприкосновении с этим музеем, остались живописные работы — портрет А. П. Поленовой и этюд «Бакенщик Никифор Елин» (приятель художника В. Д. Поленова), портреты местных колхозников, пейзажи. Но в 1938 году Нерадовский снова был оторван от творчества — вплоть до 1943 года (позднее все обвинения были с него полностью сняты). В этом году благодаря настойчивости И. Э. Грабаря Нерадовский был приглашен возглавить Загорский филиал Центральной художественно-реставрационной мастерской. Одновременно он стал заведовать одним из отделов Историко-художественного музея-заповедника в Загорске. В обширных фондах этого музея Нерадовский обратил внимание на портрет царицы Прасковьи Федоровны и определил его как замечательную работу основоположника русской реалистической живописи Ивана Никитина.

С 1950 года Нерадовский работал на экспериментально-строительной площадке Академии архитектуры СССР, занимаясь изучением, реставрацией и установлением методики реставрационных мероприятий по древнерусским художественным памятникам Троице-Сергиевой лавры. Ни на день не забывал он о своих творческих интересах и среди утомительных реставрационных дел находил время для живописи и рисования. В Загорске и в летнюю пору в Переславле-Залесском он исполнил много портретов, пейзажей, натюрмортов, видов архитектурных ансамблей. Он снова много внимания уделял графическому портрету. Свои произведения художник показывал на выставках в Загорске.

Восьмидесятилетию Петра Ивановича Нерадовского был посвящен вечер в Москве, в Союзе советских художников. 21 апреля 1955 года для чествования Нерадовского собрались художники, музейные деятели, люди, так или иначе связанные с искусством; в этот же день была открыта выставка произведений юбиляра.

Академик И. Э. Грабарь, приветствуя Нерадовского, говорил: «История искусства знает поразительные примеры недооценки и недопонимания современниками некоторых из своих замечательных деятелей искусства [...] Здесь мы, хотя и со значительным опозданием, имеем возможность воздать при жизни хвалу выдающемуся художественному деятелю и превосходному художнику...

Все вы хорошо знаете Государственный Русский музей в Ленинграде. Так вот Петр Иванович Нерадовский — его фактический создатель, полжизни вложивший в это великое дело, собравший сюда все разрозненные до того сокровища русского искусства, которые он в какой-то мере неоднократно превращал в доступные для использования народом [...] И я счастлив напомнить об этом сегодня...

Петр Иванович мало писал портретов масляными красками. Его излюбленная область — карандашный и акварельный портрет [...] В портретах Нерадовского столько наблюденной жизни и высмотренного характера, какие не часто увидишь на портретных выставках...» *

Нерадовский, вернувшийся в большую художественную жизнь страны, продолжал много работать. Он рисовал, консультировал музеи и искусствоведов, стал писать воспоминания, которые составили эту книгу, рассказывающую о неустанном труде во славу культуры нашей великой Родины. Над воспоминаниями он работал до последнего дня своей жизни — 20 декабря 1962 года.

А. САВИНОВ

---

* Стенограмма вечера, посвященного восьмидесятилетию со дня рождения П. И. Нерадовского в Московском Союзе советских художников, 21 апреля 1955 года. Секция рукописей Государственного Русского музея. Фонд 128.

О ПЕРВЫХ ГОДАХ ЖИЗНИ

Наша семья жила в Москве, на Остоженке, в маленьком каменном доме княгини Волконской, в нижнем его этаже, с крошечными окнами на улицу. Дом этот казался еще меньше от соседнего с ним громадного здания интендантского склада, построенного в массивных пропорциях инженерного стиля николаевского времени.

Спустя некоторое время мы переселились напротив, в лицей, где отец преподавал и где он получил большую квартиру. Здесь у отца была отдельная мастерская, а у нас детская. А главное, что было ново,— большой лицейский сад, куда нас пускали одних. Сад казался нам необъятным, он брал свое начало у Остоженки и тянулся до Москвы-реки, и мы наслаждались, и играли, и бегали в нем до упаду. Здесь мы слышали рассказы сторожа о том, как на рассвете из интендантских складов через Остоженку пробиралась тысячная лавина крыс и, направляясь на водопой к Москве-реке, заполняла всю улицу, а затем и сад. Напившись, тем же порядком крысы возвращались в хлебные склады интендантства. Мы с живым интересом слушали рассказ сторожа. Помню, как становилось нам страшно, когда он восклицал, подымая руку, грозя при этом кому-то указательным пальцем: «Тут их не трожь, осерчают — загрызут... Стоял так-то на посту часовой в будке у ворот склада, да неопытный был. Как пошла эта пакость мимо него,— он возьми, да и ткни штыком одну крысу, та завизжала... Так что бы ты думал, на него стаей бросились крысы, загрызли его беднягу: он уж ничего не мог с ними сделать, где же тут было от них отбиться — так и загрызли... и злая же это тварь!»

Весною мы ходили на Девичье поле, где стоял шум гулянья. Пестрая, веселая толпа взрослых и детей, над которой ветер рвет связки больших разноцветных шаров; разносчики крикливо предлагают то

«морских жителей», то свистульки или дудки, которые оглушают вблизи. В палатках самые разнообразные сласти: халва, леденцы и пестрые пряники в виде петушков, рыбок или коней. В других палатках масса игрушек, чего там только нет,— глаза разбегаются от разнообразных лошадок, кукол, домиков, пароходиков, собачек, птиц. Тут и там виднеются балаганы, стены которых украшены то красавицами, то какими-то страшилищами. Над каждым балаганом возвышается вышка, на ней разряженный зазывала выкрикивает приглашение, расхваливая представление, которое можно увидеть.

Наконец, берутся билеты, и мы все входим в «зрительный зал», усаживаемся на длинных скамьях перед сценой и с интересом и нетерпением ждем, когда отдернут размалеванный занавес и начнется страшное, а иногда и кровопролитное действие с похищением красавиц... Но нас, детей, больше занимал знаменитый Петрушка: его геройские поступки, геройская расправа с врагами и другие действия захватывали наше воображение.

Насмотревшись всего досыта, оглушенные шумом, уставшие от зрелищ, мы уходили из толкотни и, довольные, несли домой каждый свои подарки...

Отец всегда был занят, надолго уходил на уроки.

Утром мы с братом ждем, когда он пойдет из мастерской в переднюю одеваться. Наконец, он появляется в вицмундире с портфелем, спешит. Мы подходим к нему и подаем листки бумаги и карандаши — просим нарисовать лошадок. Ему некогда, он говорит нам: «Да ведь это трудно нарисовать их так скоро»,— но все-таки останавливается и рисует одному и другому.

Довольные, мы бежим по своим углам и начинаем тушевать. Я старательно черню, стараясь сделать свою лошадь вороною. Мне все кажется, что она недостаточно вороная — я слюнявлю свой карандаш и снова черню. Брат тушует слегка, не заходя за контур, поглядев на его рисунок, я вижу, что испортил свой, зачернив его донéльзя.

Не всегда можно было входить к отцу в его мастерскую, когда он работал, но если уж попадешь туда, увидишь так много интересного. Здесь всегда был особенный запах — пахло масляными красками и скипидаром. Здесь было столько больших и малых тюбиков с кра-

сками, столько разных кисточек и пузыречков. Это богатство очаровывало меня.

Я не мог оторвать глаз от палитры, когда отец выдавливал на нее из тюбиков яркие краски, особенно красную, словно горящую киноварь.

Отец заболел тифом и 15 апреля 1881 года скончался, а ровно через месяц, 15 мая, меня привели в домашнюю церковь Екатерининской больницы проститься с телом моей матери. Так рано, мне было всего 6 лет, кончилась наша семья.

КАК Я УЗНАЛ О РЕПИНЕ

В первый раз я услышал о Репине в 1886 году, когда мне было одиннадцать лет. Я учился тогда во 2-м классе 2-го Московского кадетского корпуса, в Лефортове. В громадных высоких залах Лефортовского дворца и в смежных с ними больших комнатах размещались 1-й и 2-й корпуса. Спальни младших классов 2-го корпуса помещались в громадной анфиладе комнат. Ночью в них был полумрак, потому что этот огромный дортуар освещался керосиновыми лампами, поставленными в стенные фонари, стекла которых были завешаны зелеными шторками; проходивший через них зеленый тусклый свет придавал комнатам таинственность.

Однажды в воскресенье, после возвращения из отпуска, мне и моему соседу не спалось. Сосед рассказывал мне о Третьяковской галерее, куда он ходил со своими родственниками. Меня очень заинтересовали его описания картин, особенно ярко он описывал картину Репина «Иван Грозный убивает своего сына». Слушая его рассказ, я представлял себе ужас этой сцены. Иван Грозный рисовался моему воображению каким-то зверем. Сосед мой рассказывал с особым увлечением, переживая виденное, а тусклый свет ламп и таинственная обстановка нашего дортуара еще усиливали впечатление.

Так я впервые услышал о Третьяковской галерее и о Репине. Помню, рассказ увлек меня настолько, что всю неделю я ходил с одной мыслью, с одним желанием — скорей дождаться следующего отпуска. Я старался вести себя так, чтобы не лишиться его, подпав под штраф. Нетерпение брало меня скорей увидеть «Ивана Грозного».

В следующее воскресенье я до изнеможения ходил по залам Третьяковской галереи. У меня глаза разболелись от множества картин,

я останавливался перед каждой, но все время хотелось скорей увидеть картину, которая так поразила моего товарища.

Когда же я дошел, наконец, до закутка зала, в котором помещался «Иван Грозный», я едва протиснулся через большую группу зрителей, толпившихся перед толстым шнуром, не допускавшим близко подходить к картине. Я с трудом мог видеть ее и то только по частям, глядя в промежутки между взрослыми зрителями (и это после нетерпеливого ожидания!). Я видел то лицо Грозного с его испуганными, страшными глазами, то лицо царевича со слезой, то руку Грозного, сквозь пальцы которой просачиваются струи крови, то розовый кафтан. Всю картину я так и не увидел в тот раз. И, конечно, не понял ее, это мне было еще недоступно.

Но с того воскресенья я полюбил ходить в галерею Третьякова. А после того, что я увидел в репинском зале, Репин стал для меня кумиром.

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ И П. М. ТРЕТЬЯКОВ

Часто я бывал потом в Третьяковской галерее и всегда заходил в длинный зал, разделенный на три части стеллажами или «покойчиками» (как их называл Репин). На этих стеллажах висела бо̀льшая часть репинских портретов и картин небольших размеров, а на стене между ними большие картины — «Иван Грозный», «Не ждали», «Крестный ход»...

В 1888 году меня взяли из корпуса: воспитатели посоветовали моей бабушке, которая была нашей опекуншей, отдать меня в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, потому что я больше увлекался рисованием, нежели уроками. Так и было сделано. Я выдержал экзамен и поступил в училище. С этих пор я часто бывал в Третьяковской галерее и Румянцевском музее.

Семьдесят два года прошло с тех пор, как я увидел в первый раз Третьяковскую галерею. Прошло так много лет, а в памяти сохранилась дорога в галерею через Москворецкий мост и набережную канала, ставшая мне милой: она вела к самому интересному. Бывало, спешишь прийти пораньше. Пройдешь из переулка наискось двор, войдешь в садовую калитку, на ней прикреплена скромная вывеска с надписью: «Картинная галлерея». От калитки вела дорожка к входу в галерею. Сядешь на скамейку и дожидаешься, когда в дверном замке щелкнет и за стеклом появится Ермилов или Мудрогель. А пока сидишь, видишь — напротив из окна своего кабинета поглядывает П. М. Третьяков.

В будни по утрам посетителей мало, пройдешь по залам, а когда доберешься до репинского, то и не уйдешь из него! К каждой картине можно было подойти и смотреть ее отдельно. Все казалось совершенством, все восхищало... И размещены картины были хорошо.

У меня и до сих пор в памяти все репинские работы остались такими, какими я их видел в 1880-х и 1890-х годах и потом до 1913 года, то есть до общего изменения экспозиции галереи. После перемещения картин Репина в большие залы, на длинные стены, многие из них, повешенные во втором ряду и выше, перестали производить то сильное впечатление, которое я испытывал от них раньше.

Нужно оговориться, у Павла Михайловича Третьякова была очень хорошая развеска произведений Репина, Сурикова, Верещагина; можно вспомнить еще некоторые удачные части третьяковской экспозиции, но в большинстве своем картины были нагромождены на стенах, висели вплотную одна около другой, рама к раме; часто картины небольших размеров висели в пять-шесть рядов от потолка до пола. Иногда картины помещались над отдушниками, из которых горячая струя воздуха обдавала, пересушивая их, как это было, например, в большом зале (№ 2) верхнего этажа, где размещались брюлловские портреты, пейзажи Сильвестра Щедрина и картины многих других художников XVIII—XIX веков. Здесь смотреть картины было особенно трудно: они создавали пестроту и часто мешали одна другой.

Кроме того, экспозиция П. М. Третьякова была рассчитана на весьма незначительное число посетителей. Позднее же, когда посещаемость галереи увеличилась, посетители (особенно по праздничным дням) толпились так, что смотреть картины было очень трудно, даже двигаться можно было с трудом от тесноты. Причин к устройству новой экспозиции было, конечно, много. И. Е. Репину трудно было все их учесть, когда он протестовал против нарушения завещания П. М. Третьякова. Много позже я узнал, как Репин ценил экспозицию П. М. Третьякова. В письме от 1 марта 1926 года он писал мне по этому поводу из Куоккала: «Вы теперь стоите у такого дела, которое всегда меня скребло по самому сердцу. Начиная с Павла Михайловича, который с 1877 года каждое воскресенье приезжал ко мне, еще в Теплый переулок в Москве, и подолгу сиживал у меня, и много мы перебирали кровных вопросов галлереи...

Я не встречал более страстного созидателя... Павел Михайлович ночей не спал, пока не находил лучшего места для каждой картины, и был непреоборимо самостоятелен. Да, он понимал впечатление от каждой вещи, зорко соображал влияние соседства и не

успокаивался, пока не доходил до самых незаменимых положений картины.

В Третьяковской галлерее, когда Грабарь перевесил все мои картины, я готов был лечь на полу, кататься во прахе и оплакивать невозвратимое. Вместо интимной обстановки, усиливающей впечатление от каждой вещи, заставлявшей переживать чувства художника и совсем особую иллюзию каждой вещи... впечатление так до неприятности переменилось, что скорее хотелось бежать отсюда...»[1]

Поступив в Училище живописи, я не только ходил смотреть картины в Третьяковскую галерею, но получил также разрешение копировать там. По понедельникам, когда галерея была закрыта для посетителей, в утренние часы я видел, как П. М. Третьяков с Мудрогелем и Догадиным перевешивали картины, чтобы улучшить развеску или включить в экспозицию новые приобретения.

Я копировал в галерее портрет А. А. Фета работы И. Е. Репина, «Всюду жизнь» Н. А. Ярошенко (в малом размере для издания «Посредника») и маленькую картину В. Е. Маковского «На дешевке». Эта последняя в начале 1890-х годов была украдена. Ее вырезал ножом какой-то вор. Помню, придя однажды в обычный час, чтобы продолжать работу над копией, я застал всех в тревоге, все были расстроены. Это была уже не первая кража в галерее. Кроме того, П. М. Третьяковым были замечены порчи картин копирующими, а некоторые предприимчивые кописты стали на выполненных ими копиях подделывать подписи художников. Так появился в магазине картин Дациаро портрет А. Г. Рубинштейна, скопированный в галерее, с поддельной подписью Репина. Тогда об этом много говорили.

Все эти печальные события нарушили чудесный патриархальный дух доверия, царивший в галерее у П. М. Третьякова. Можно себе представить, как тяжело переживал он начавшиеся кражи, порчи и подделки. Ему пришлось даже временно закрыть галерею и прекратить выдавать разрешения на копирование картин.

---

[1] Это и другие письма И. Е. Репина, приводимые П. И. Нерадовским, хранятся в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи.— *Прим. составителя.*

А было время, когда Третьяковская галерея имела всего двух служителей, выполнявших все работы и всю охрану. Они впускали посетителя в галерею, и он один ходил по залам, а когда кончал осмотр, то в передней давал звонок, на который приходил один из служителей, выпускал посетителя и запирал входную дверь.

С П. М. Третьяковым мне пришлось соприкоснуться ближе всего два раза, в первый, когда мне пришлось быть у него в кабинете для получения разрешения на копирование. Помню его добрым, серьезным и очень скупым на слова. Переговорив со мной, он предложил мне посмотреть портрет своего брата С. М. Третьякова, написанный В. А. Серовым и стоявший тут же на мольберте (вероятно, Павел Михайлович заметил, что я заглядываюсь на него). Этот портрет был сделан Серовым для галереи после смерти С. М. Третьякова, а позже был помещен над входом в зал с коллекцией картин иностранных художников, собранной С. М. Третьяковым.

Второй раз я помню П. М. Третьякова в Училище живописи, ваяния и зодчества, куда он пришел, будучи членом совета, на экзамен по всеобщей истории. Он скромно сидел у угла стола рядом с экзаменаторами и внимательно слушал ответы учеников. Дошла очередь до меня; помню, я отвечал об Эразме Роттердамском и еще что-то. Третьяков улыбнулся мне и одобрительно сказал что-то учителям. Я получил хорошую отметку и был очень доволен.

УЧИЛИЩЕ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА

В начале 90-х годов прошлого века на живописном отделении Училища живописи, ваяния и зодчества образовались кружки студентов-единомышленников. Я входил в кружок для рисования, который собирался по вечерам у Сулержицкого и Шемельфеника. Нас собиралось человек шесть-семь. Комната была относительно просторная, и мы могли рисовать с натуры. Время проводили в беседах об искусстве, о высоких идеалах. Часто, бывало, кто-нибудь читал вслух, прочитанное горячо обсуждалось. Пили чай с черным хлебом, и с большим аппетитом.

Работали очень усердно, с увлечением рисовали с натуры или делали эскизы на темы, которые нас волновали. Работы обсуждались откровенно и непринужденно. Помню, к нам приходил брат Андрея Петровича Рябушкина — Александр, тоже художник. Он был много старше нас, но также принимал участие в наших беседах; иногда садился поправлять наши рисунки. Я не видел его работ, но он поражал нас своим умением рисовать человеческую фигуру. Бывало, возьмет уголь и, не отрывая его от бумаги, как старые академические профессора (о чем мы знали понаслышке), обведет весь контур фигуры натурщика, начав от пятки, поставит фигуру, построит ее и даст ей движение. Бедняга пил запоем, и вскоре мы узнали о его трагической смерти.

Рядом с нами, в том же доме, в переулке у Сретенского бульвара, был другой кружок учеников Училища живописи. В него входили Бакал (киевлянин), Бялыницкий-Бируля, Халявин, Жуковский, Миронович и другие.

Если наш кружок состоял из бедняков, то в кружок, собиравшийся у Бялыницкого-Бируля, входили более зажиточные люди. Мы все

были идеалистами; главным в искусстве для нас было содержание. Александр Иванов, Федотов, передвижники, Репин, Суриков служили вдохновляющим примером. Тот же кружок увлекался французами. У нас главным в искусстве была идея, у них «пятно», «свет».

Т. Л. Толстая, учившаяся тогда в училище, возымела к нам симпатию и привлекла нас к изданию картин для народа. Оно затеяно было известным тогда издательством популярных книжек и картин «Посредник». Цель его состояла в том, чтобы пустить в продажу на базарах, в деревнях воспроизведения в красках лучших картин русских художников и тем самым начать борьбу с макулатурой, шедшей во множестве в народ под названием лубочных картинок. Л. Н. Толстой принимал участие в работе издательства, большинство сотрудников которого были его последователями. Главным редактором «Посредника» был П. И. Бирюков; с ним мы имели дело по нашей работе.

Л. Н. Толстой хорошо знал многих преподавателей Училища живописи, ваяния и зодчества, например Н. А. Философова, И. М. Прянишникова, Л. О. Пастернака, и иногда заходил в училище.

Раз, во время работы в классе, кто-то из учеников крикнул: «Толстой пришел!» Мы все выскочили в двери, и тут я впервые увидел Льва Николаевича. Он раздевался в передней, глядя на закрытую дверь учительской, где происходил громкий спор между преподавателями. При входе Толстого спорящие голоса на время стихли.

Из этой учительской всегда неслись громкие, а нередко и кричащие голоса споривших художников — преподавателей училища. Спорили И. М. Прянишников, В. Е. Маковский, Е. С. Сорокин, Н. А. Философов (инспектор училища), С. А. Коровин, А. В. Мжедлов (смотритель) и другие. Громче всех обыкновенно кричал Прянишников.

В наш «головной класс» нужно было проходить через учительскую мимо спорящих художников. Дверь за собой мы закрывали, но наши занятия проходили под неумолкаемый шум голосов. Спорили об искусстве, но из-за шума существо споров оставалось для нас непонятным. Споры начинались обыкновенно после работы в личных мастерских, когда преподаватели сходились в учительскую, в одиннадцать-двенадцать часов дня. Они велись постоянно. Наспорившись и накурившись, преподаватели, как бы вспомнив о классах, в которых

они преподавали, вставали и один за другим направлялись к своим ученикам...

Мы писали большей частью старичков из богадельни, которые восседали на высоких деревянных креслах, с широкими локотниками. Влезет такой старичок или старушка по ступенькам на кресло и начнет, как с кафедры, рассказывать нам что-нибудь про старое свое житье. А один — забавный маленький старичок с баками,— из дворовых, всегда во время сеансов декламировал нам «Евгения Онегина», которого он знал на память. Старичок этот не раз изображен на картинах В. Е. Маковского то в вицмундире, то в другом наряде.

Помню, как В. Е. Маковский ходил по лестнице, в верхний этаж, где была его мастерская. В руках у него вычищенная палитра с свежевыпущенными красками, вымытые кисти, а с ним поднималась его дочь в белом наряде невесты, позировавшая ему для картины «Плачущий старик-отец и дочь-невеста», или толстенький мальчик — ученик училища — маменькин сынок, который позировал для картины «Урок географии».

Однажды, окончив споры, пришел к нам Прянишников. У нас позировала старая женщина в очках. Один из учеников — Добрынин — никак не мог написать этюд: он видел блестящие очки, а хотел выписать глаза, которых не было видно, одним словом, завяз в своих стараниях. И. М. Прянишников подошел к нему, взял у него палитру, сел, немного посмотрел на натурщицу, прописал лицо, смешал светлый краплак с охрой и белилами, добавляя чуть слоновую кость, после чего ударил блики на очках и, не сказав ни слова, встал и ушел из класса. Мы долго смотрели потом на мастерское перерождение этюда Добрынина... А он, не прикасаясь к нему, подал его на экзамен и получил лучшую отметку.

ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ СЕРОВ

Мои личные встречи с Серовым были кратки и незначительны. Конечно, я много слышал о нем еще при его жизни, от его близких и друзей. Кроме того, мое представление о нем слагалось и из моих непосредственных впечатлений...

Меня только что перевели из начального класса, где рисовали с «оригиналов» (образцовых рисунков), в следующий класс, где вместо «оригиналов» ставили гипсовые головы.

Не помню, голова какого греческого героя стояла передо мною. Одно осталось в памяти, что она была много больше натуральной величины и на ней было много завитков волос. Я сидел близко к модели и старательно рисовал ее в ракурсе: первые рисунки гипсовых голов мне давались трудно.

Неожиданно в класс вошел наш преподаватель, художник С. А. Коровин, и с ним плотный, низкого роста блондин. Это был Серов. Они обходили класс, останавливались около некоторых учеников, иногда говорили с ними об их рисунках, а больше обменивались замечаниями между собой.

Дошла очередь до меня. Оба художника некоторое время постояли за моей спиной, помолчали, а затем, когда они уже отошли, я услышал, как Серов отрывисто сказал: «Надо начинать с общего, понять форму, всматриваться больше...»

Вскоре оба ушли из класса. Это была моя первая короткая встреча с Серовым. В то время о нем уже шли разговоры и споры. Портреты Серова появлялись тогда ежегодно на выставках, вызывая восхищение и находя особенно большой отзвук у молодежи.

В 1889 году были выставлены «Девушка, освещенная солнцем» и «Пруд в Домотканове». Обе картины приобрел П. М. Третьяков.

Когда их поместили в Третьяковской галерее и они стали доступны широкому кругу зрителей, о Серове заговорили как о новом выдающемся мастере.

В 1890 году появился на периодической выставке портрет Анджело Мазини, который пел тогда в Москве и пользовался ошеломляющим успехом. В следующем году был выставлен портрет другого оперного кумира — Франческо Таманьо. Помню, с какой жадностью впивались мы, ученики, в особенную, светлую и чудесную серовскую живопись этого портрета. Затем появились портреты К. А. Коровина, И. И. Левитана и других, и мы, ученики училища, бегали смотреть эти новые произведения русского искусства. Они восхищали нас разнообразием задач, которые ставил себе художник в каждой работе. Мы находились под впечатлением особой простоты и жизненности серовских портретов, которые в то же время изумляли нас тонкостью характеристик изображенных лиц.

Вспоминая впоследствии о портрете Серова «Девушка, освещенная солнцем», художник Н. П. Ульянов, мой товарищ по училищу, писал: «Не только на выставках, но и в самой галерее (речь идет о Третьяковской галерее. — *П. Н.*) едва ли можно было найти работу, равную по своеобразной живописной технике, а главное, по необыкновенной пленительной свежести» [1].

Но не только живописная сторона портретов Серова производила на нас впечатление: из лиц, изображенных на серовских портретах, я знал И. И. Левитана и К. А. Коровина, которых часто можно было встречать тогда в Москве, да и в училище они бывали нередко. Серов дал им изумительно верные характеристики: они не только отличаются сходством; смотря на их портреты, с ними как будто говоришь, как с живыми.

Мы уходили каждый раз с выставки на Дмитровке под большим впечатлением от серовских картин. Кроме всего, Серов действовал на нас своей культурой. Он вызывал у нас большое желание работать.

---

[1] Н. П. Ульянов. Мои встречи. Воспоминания. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1952, стр. 77.

На передвижной выставке

До сих пор я не могу забыть эпизода, связанного с работой Серова, свидетелем которого я был на передвижной выставке 1892 года в Москве. Осматривая выставку, я вошел в большой крайний зал (натурный класс училища), где на правом от входа стенде была выставлена большая картина М. В. Нестерова «Юность преподобного Сергия», а в глубине зала у окна висел серовский портрет О. Ф. Томары, урожденной Мамонтовой (во весь рост, в натуральную величину). Скромная женщина, в белом простом платье сидит на садовой скамейке, она обернулась к зрителям. На первом плане садовая дорожка, дальше — зелень сада. Простой, хорошо написанный, реалистический портрет. К тому же одобренный жюри Товарищества передвижных художественных выставок.

Когда я вошел в этот зал, я увидел И. М. Прянишникова, который ходил по выставке с каким-то своим знакомым — пожилым человеком. Они остановились у картины Нестерова. Прянишников начал ругать картину. Громко, не стесняясь публики, осматривавшей выставку, он выкрикивал ругательства, подбирая резкие выражения, делал гримасы, передразнивая лицо и позу изображенного на картине.

Странное впечатление произвел на меня старый художник, издевавшийся над работой своего молодого товарища!

Еще более непонятным показалось мне поведение Прянишникова, когда он также с азартом, с крайним раздражением обрушился на совсем уже, казалось, скромный и реальный портрет О. Ф. Томары работы Серова. Ему как будто доставляло особое удовольствие громить Серова перед публикой. Как только он не поносил его! Говорил, вернее, кричал: «Это не живопись — это какой-то сифилис!»

Рассказ И. С. Остроухова

У меня остался в памяти этот эпизод на всю жизнь. Но особенно я вспомнил его, когда И. С. Остроухов рассказал мне другой подобный случай.

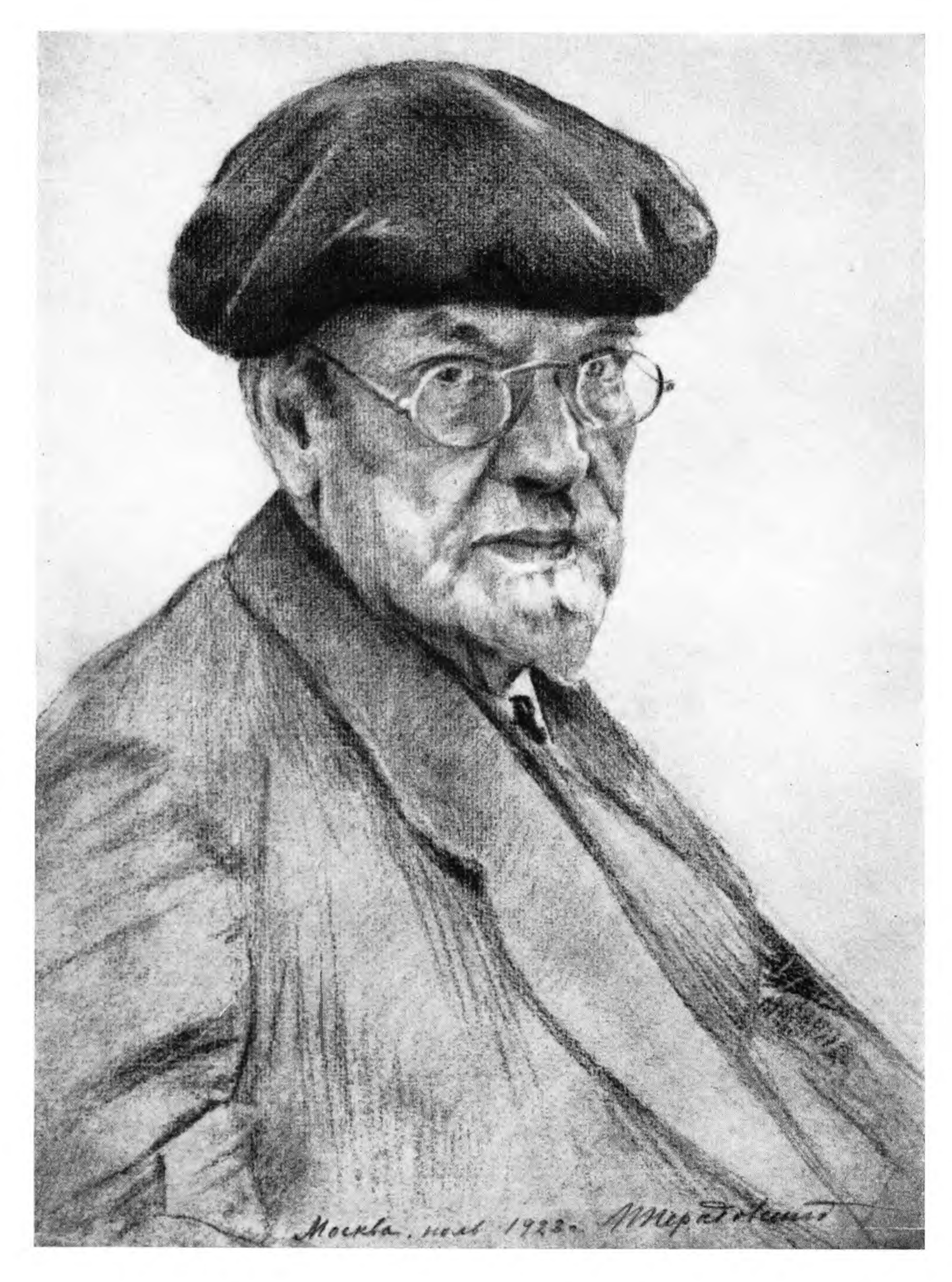
— Вошло в обычай,— рассказывал Илья Семенович,— после открытия передвижных выставок в Москве, собираться у П. М. Третьякова на обед. Такой ежегодный обед был и в 1889 году. Как всегда, художники выступали с речами: говорили об искусстве, о выставке, о Третьяковской галерее, произносили тосты... Поднялся и всегда словоохотливый В. Е. Маковский, и сразу же — здорово живешь — начал: «А вот я хочу задать здесь вопрос: кто это стал прививать к галерее Павла Михайловича сифилис? Как это можно назвать иначе появление в его галерее такой, с позволения сказать, картины, как портрет девицы, освещенной солнцем. Это же не живопись — это сифилис! И кто это за любитель нашелся — прививать эту болезнь Павлу Михайловичу? (Остроухов очень советовал П. М. Третьякову приобрести эту картину, а тот высоко ценил мнение Остроухова).

Так И. М. Прянишников и В. Е. Маковский квалифицировали появление нового выдающегося художника. Они, как и многие другие старые художники, злорадствовали над Серовым так же, как они злорадствовали и вредили в свое время, чем могли, скульпторам Коненкову и Трубецкому, живописцу Малявину и другим.

А Серов, невзирая на враждебность к нему старых влиятельных художников, твердо шел своей дорогой и занимал все определеннее и определеннее свое почетное место в славной семье русских живописцев. Слава его росла неуклонно, быстро распространялась, завоевывая ему признание даже у его недоброжелателей.

В 1896 году

В 1896 году мне случилось видеть (в Москве была тогда коронация Николая II), как из гостиницы на Большой Дмитровке выходила большая группа людей. Мне сразу же бросились в глаза знакомые лица художников; некоторых я не знал в лицо, некоторых и рассмотреть не успел, но увидел, что идут прославленные в то время мастера: видные члены Академии художеств, известные передвижники, среди них К. Е. и В. Е. Маковские, И. М. Прянишников.



И. С. Остроухов. *1923.*

А. Е. Архипов. *1927.*

Не помню хорошо, видел ли я Репина, но зато среди знаменитостей увидел В. А. Серова. Почти все были в цилиндрах, у некоторых из-под расстегнутых пальто виднелись мундиры, остальные были во фраках. У всех в руках были альбомы и ящики с акварельными красками. Все шли по направлению к Боровицким воротам Кремля. Они должны были изобразить коронацию Николая II.

Серов написал тогда великолепную акварель. Все, что сделано было остальной группой художников, не может идти с серовской акварелью ни в какое сравнение. Я помню, как восхищались все этой акварелью, когда она была приобретена И. С. Остроуховым для его собрания. Можно лишь удивляться, как мог Серов за один сеанс выполнить так мастерски и художественно такую трудную задачу! Остальные художники сделали весьма посредственные работы.

В Историческом музее

В 1892—1895 годах Серов писал громадный семейный портрет. Ему для работы был предоставлен один из свободных залов Исторического музея. Однажды он пригласил прийти к нему моего знакомого. Тот предложил мне идти вместе с ним. Мы, идя к Серову, проходили анфиладу залов музея и в одном из них увидели сидящего за работой, окруженного книгами и рукописями И. Е. Забелина. Мы поравнялись с ним, он оторвался от работы, поздоровался, немного поговорил с нами и показал вход в зал, где работал Серов. Увидев Забелина, я был поражен, до чего был похож на портрете Серова 1892 года этот интересный маститый старец.

Когда мы отворили дверь, Серов положил на подиум кисти и палитру и пошел к нам навстречу. В большом пустом зале стоял посредине громадный холст, а на нем, казалось, уже окончательно написанный семейный портрет Александра III с Марией Федоровной, окруженных их детьми. Вся семья как бы идет навстречу зрителю по большому залу. Портрет сложный, но все было решено в нем по-серовски. Посмотрев портрет, мы стали смотреть лежавшие здесь же

подготовительные работы. Остались в памяти интересные этюды детей, которые много позже поступили в Русский музей.

Мы с интересом воспользовались предоставленной нам возможностью ознакомиться с работами Серова. Сам он говорил скупо, но все-таки рассказал нам, как он работал над портретом.

В Петербургском зоологическом саду

В мае и июне 1900 года, после окончания занятий в Академии художеств, я оставался работать в Петербурге. Иногда ходил рисовать в зоологический сад. В одно из таких посещений я заметил Серова около клетки с медвежатами, которых он поил медом. Серов был в котелке, из кармана расстегнутого пальто высовывался маленький альбомчик. Наблюдая медвежат, он находился в очень хорошем настроении. Видно было, что особенно нравился ему медвежонок, который, забавно стоя на задних лапах, передними запрокинул в рот бутылку с медом. От наслаждения медвежонок чмокал и жмурил глаза. Серов смотрел на него с любовной нежностью.

У меня был с собой «кодак». Я решил во что бы то ни стало сфотографировать Серова около медвежат. Я сделал один снимок, но, когда я приготовился для другого, Серов неожиданно стал отходить, продолжая смотреть на медвежат. Так я и «поймал» его вторично. У меня сохранился только первый снимок, который получился очень удачным.

В эту весну Серов работал над пленерным портретом Николая II, пользуясь батальной мастерской в саду Академии художеств. В зоологический сад он ходил отдыхать и рисовать своих любимцев. Наблюдая здесь Серова, я видел, как он наслаждался, находясь среди зверей. Чудесные наброски из петербургского альбома можно видеть теперь в Третьяковской галерее, в Русском музее, в собрании семьи художника.

Позднее я видел Серова, что называется, издали: он приходил в Русский музей смотреть частично выполненную мною новую экспо-

зицию. Помню, его особенно интересовали большие портреты Карла Брюллова, которые ему очень нравились. Приходил он в Русский музей также для того, чтобы рассматривать альбом персидских миниатюр, хранившийся тогда в библиотеке этнографического отдела музея. Великолепные миниатюры искренне восхищали Серова. Он с увлечением делал зарисовки. Это было в 1910 году, когда он был занят своими композициями для занавеса балета «Шехеразада».

ЕЩЕ О ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ

Занятия в Училище живописи, общение с учениками, с учителями-художниками влияли на развитие моего понимания живописи. Я чаще стал ходить в Третьяковскую галерею, интерес мой к искусству возрастал и углублялся. Галерея давала богатейший материал для сопоставления произведений одних художников с другими. Уже в первые годы моего учения меня очень увлекала портретная живопись. Я пристально вглядывался тогда в портреты Перова. Меня привлекали его портреты А. Н. Островского, М. П. Погодина, но особенно я любил портрет Ф. М. Достоевского. У Крамского больше всего останавливали мое внимание портрет художника А. Д. Литовченко, картина «Неутешное горе» и неоконченная картина «Осмотр старого дома»; другие его вещи я тоже смотрел не раз, но они не запоминались... После Крамского в зале Репина вновь оживляешься, с увлечением смотришь уже виденное и находишь новое, чего раньше не замечал. Позднее такое же новое яркое впечатление стал производить Серов своими первыми портретами и двумя пейзажами — «Дворик» и «Пруд в Домотканове».

Так постепенно давались знания, развивалось и обострялось зрение, развивался вкус. По мере того как я всматривался в картины, я видел в них качества, которых раньше не замечал. То, что при первом взгляде поражало, при последующих наблюдениях сглаживалось и уже не трогало, а то, случалось, и совсем оставляло равнодушным: другие художники привлекали своими произведениями. Так шли осмотры галереи из года в год. Интересы менялись, но Репин неослабно тянул к себе. Я по-прежнему подолгу оставался в репинском зале, смотрел картины; особенно останавливали меня его портреты, лица которых как живые смотрели из рам. Когда я копировал

портрет Фета, я любил в перерывах смотреть другие репинские портреты и изучать технику их живописи.

Я также всматривался в картины других больших русских художников. У Перова мне нравились его картины — «Приезд гувернантки в купеческий дом», «Приезд институтки к слепому отцу» и две маленькие картины: «Гитарист-бобыль» и «Учитель рисования». Было время, когда я внимательно рассматривал коллекцию картин В. В. Верещагина, от которых хотя и веяло рассудочным холодком, но их интересно было изучать.

Было также время, когда мне нравилось оставаться в зале В. Е. Маковского. Я смотрел его жанровые сцены, хотя далеко не все они одинаково привлекали мое внимание. «Крах банка» и «Портрет Е. И. Маковского» нравились мне больше других. Позднее я признавал почти только одно «Объяснение»: в этой картине не было коричнево-черной живописи, и уже этим одним она выгодно выделялась из всей коллекции.

Все впечатления не вспомнить. Невозможно описать всех более или менее сильных воздействий от произведений художников, представленных в богатейшем собрании галереи. Но постепенно авторитетами и любимыми мастерами сделались Александр Иванов и Василий Иванович Суриков.

Помню, как я спешил пройти залы Верещагина, В. Е. Маковского, чтобы скорей насладиться зрелищем чарующих пейзажей и этюдов Александра Иванова. Любил я также оставаться в зале, где были выставлены только рисунки и акварели. Они были выставлены в начале 1890-х годов в первом зале нижнего этажа на пяти стеллажах.

Позднее в галерее появились произведения новых крупных художников — Серова, Левитана, Нестерова, которые и начали оказывать на меня воздействие. Так, например, произведения Шишкина уже не смотрелись после пейзажей Левитана и Серова.

РУМЯНЦЕВСКИЙ МУЗЕЙ

К этому же времени относятся мои частые посещения картинной галереи Румянцевского музея. Он был овеян поэзией. Если в галерее П. М. Третьякова все было новое, современное, даже коллекция, в которой немногочисленные в то время картины XVIII века совсем терялись, то в Румянцевском музее все веяло стариной, начиная от чудесного здания Пашкова дома и массивных красивых ворот в Ваганьковском переулке, калитка которых вела в уютный, поэтический садик с старинной церковью. В садике, у самого входа в музей, стояли древние каменные бабы. Все это дивное преддверие, как чудесная прелюдия к музею, располагало к наслаждению искусством. Нарочно нельзя было придумать более прелестного уголка. Пашков дом словно был создан для устройства в нем музея. Казалось, что он возник каким-то волшебством, чтобы в него люди приходили учиться, отдыхать и наслаждаться. Как много значит, когда самое здание и самый вход в него принадлежат сфере искусства.

Дождавшись в садике открытия музея, войдешь, бывало, и уже на лестнице обдаст тебя какой-то особый запах, к которому примешался запах ботанических коллекций. Подымаешься в картинную галерею, идешь через проходы, в которых стоят витрины с мелкими предметами из раскопок; стены увешаны старыми слепками с античных рельефов.

Наконец, входишь в проходную залу второго этажа, в которой висит громадная оранжево-коричневая картина Венига. В зале полутемно; картину можно видеть только частями — отдельные фигуры в античных одеждах. Остановишься около нее, посмотришь и пойдешь дальше в полном равнодушии. Что она изображала, не вспом-

нить; что-то скучное с множеством фигур, трактованных в упадочно-академическом стиле.

Из этого темного проходного зала двери вели в светлый довольно просторный зал, где стояла наискось, повернутая к окнам, знаменитая картина Александра Иванова «Явление Христа народу». Около окон и в простенках между ними, а также частично в следующем зале, висели этюды к этой картине. Остальные места в ивановском зале были заняты небольшими вещами И. К. Айвазовского, Т. А. Неффа, К. П. Брюллова, К. Е. Маковского («Дети, бегущие от грозы»). В следующем зале были помещены знаменитые картины П. А. Федотова, портреты К. П. Брюллова, большой картон для картины Н. Н. Ге «Тайная вечеря». Далее шли залы с картинами старых и новых художников иностранных школ.

Когда случалось проходить по коридорам музея, заполненным разными коллекциями, по лестницам, где на стенах висели слепки с античных рельефов, а на площадках стояли статуи, видно было, что все это накапливалось многие годы.

В библиотеке стояли бесконечные шкафы с книгами и тут же витрины с посмертными масками знаменитых людей. Между шкафами и столами у окон — узкий проход, такой узкий, что идти по нему нужно чуть ли не боком. Долго пробираешься по этой старой библиотеке, пока заметишь главного библиотекаря, профессора Н. И. Стороженко, сидящего нагнувшись над столом.

А как интересно было рассматривать в отделе этнографии коллекции народных костюмов, выставленных на манекенах в окружении бытовых вещей и предметов народного искусства, чудесные старые коллекции, собранные в те времена, когда все эти предметы бытовали в народе.

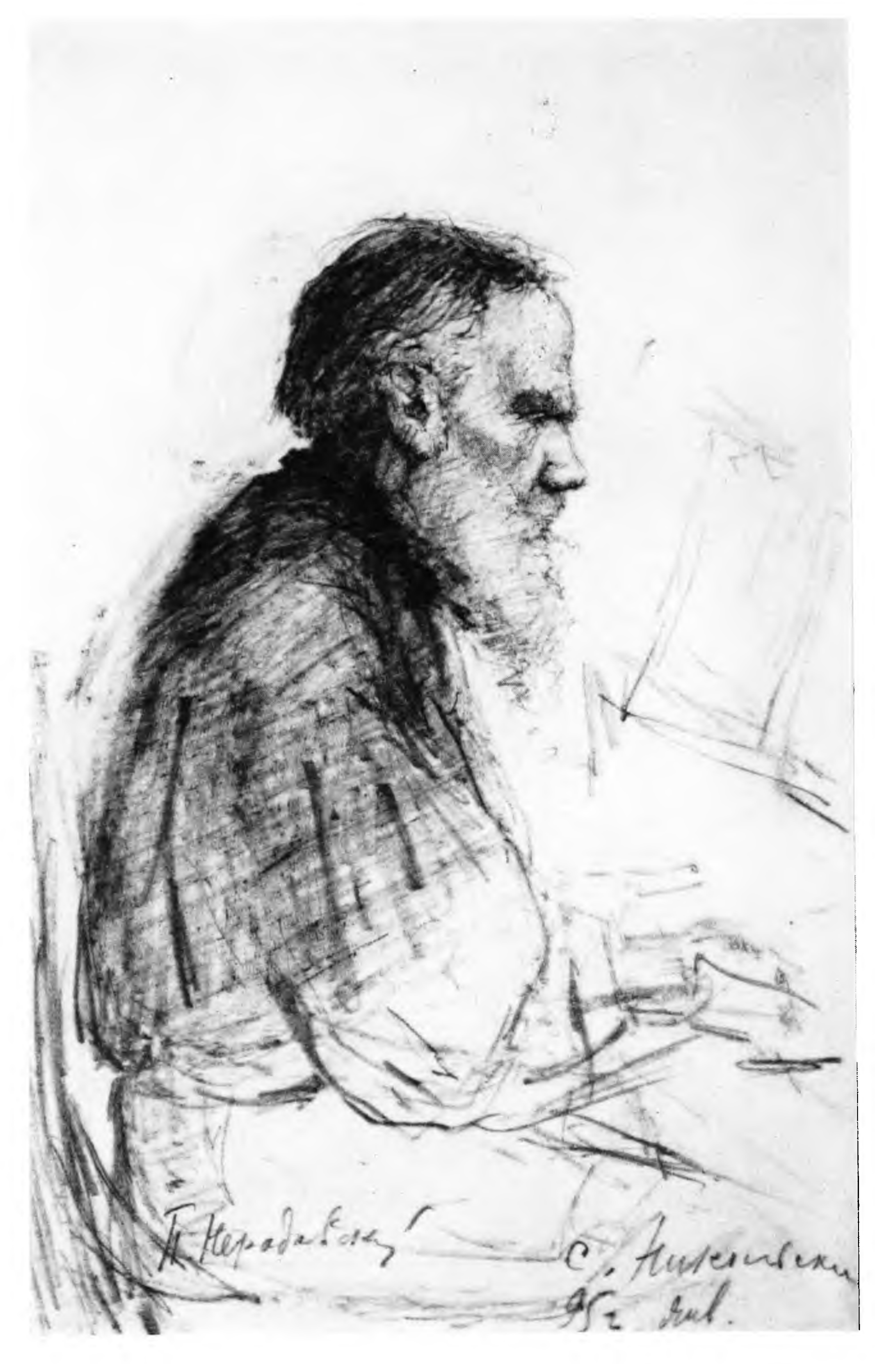
Вспоминается также коллекция из двухсот сорока трех портретов знаменитых русских людей. Эта коллекция была выставлена в отдельном зале. Все портреты исполнены черным соусом. Большинство их делал И. Н. Крамской со свойственным ему мастерством (говорят, он выполнял их по три рисунка в день), но было также несколько, сделанных И. Е. Репиным и В. М. Васнецовым. Коллекция портретов знаменитых русских людей была заказана и пожертвована музею В. А. Дашковым — директором Московского Публичного Румянцевского музея.

В зале Александра Иванова я бывал часто, одно время копировал там. Этюды Иванова в Третьяковской галерее, его письма, изданные М. П. Боткиным, знакомили с биографией художника и историей создания его «Явления Христа народу» и подготовили меня к пониманию знаменитой картины. Я любил рассматривать ее и этюды Иванова и с благоговением относился к великому живописцу.

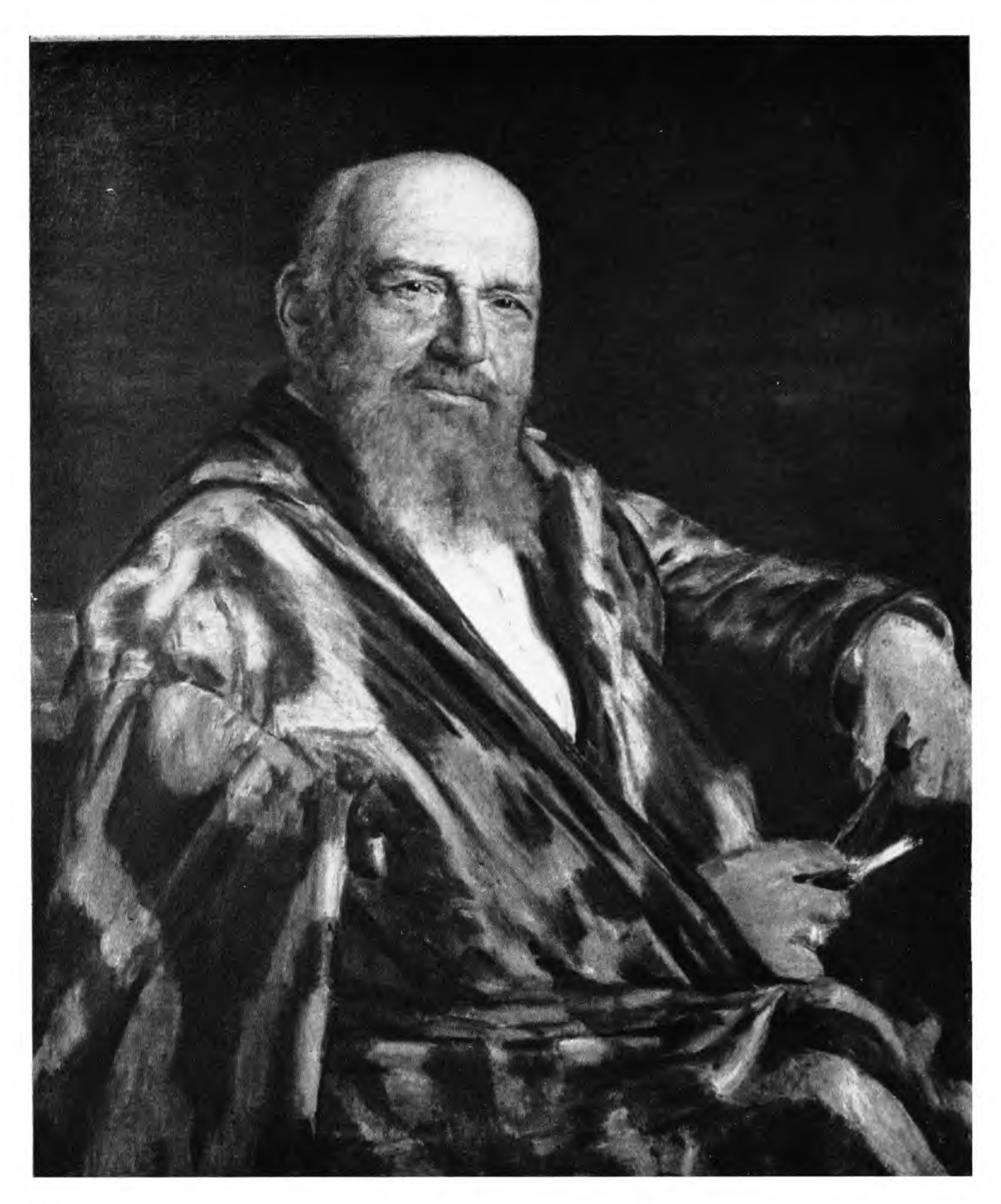
Тем более не мог я примириться с небрежением, в котором находилась картина в этом зале. Ее, гордость галереи Румянцевского музея, превратили в ширму: за картиной находилась кладовая, где помещался склад мольбертов, неоконченных копий, подрамников, лестниц и всякого хлама, неминуемо накапливающегося в таких углах. Громадный подрамник картины служил вешалкой: в него были вколочены гвозди, на которые вешались рабочие халаты и другая одежда. Здесь же было место для столовой служителей и, как полагается, отсюда разносились запахи обеденных кушаний. Удивительно то, что все это укоренилось, никого не смущало, считалось тогда в порядке вещей.

А смотреть картину Иванова приходили и приезжали любители искусства из разных городов, приходили — и снова, и снова возвращались к ней. В. И. Суриков, И. Е. Репин, В. Д. Поленов, М. В. Нестеров, В. М. Васнецов и многие художники и любители подолгу оставались наедине с картиной русского гения. Это одна из тех изумительных картин, которая, чем больше на нее смотришь, тем больше приковывает к себе.

Память о старом Румянцевском музее тесно связана с моим близким товарищем по Училищу живописи, а позднее и по Академии художеств — Георгием Николаевичем Ермолаевым. Это был чистой души человек, художник по натуре своей; он жил целиком искусством, забывая о житейских нуждах. Даровитый, но до последней степени неспособный к организованности. Жизнь кидала его с места на место. Он оказывался то в Баку, то в Москве, то в Петербурге, то в Твери, то еще где-нибудь. И везде в поисках заработка или какого-либо пристанища. В последний раз я видел его в Сочи в 1928 году, где он писал тексты в доме отдыха и рисовал на пляже маленькие портреты курортников. Позднее я услышал, что он и умер там.



Л. Н. Толстой за роялем. *1895.*



А. В. Олсуфьев. ***1906.***

Будучи учеником Училища живописи, он любил ходить в Румянцевский музей. Бывало, наскучат ему классы, и он идет, посвистывая (надо сказать, что он был очень музыкальным), с этюдником в музей. Он всегда рассказывал мне, как там хорошо работается, и звал меня идти с ним, жалуясь на скуку в классе. Он любил поэтическую атмосферу Румянцевского музея, царившую в нем тишину, которая так располагала к работе и успокаивала нервы. Там он любовался игрой солнечных лучей на старых пожелтевших рельефах и статуях, писал этюды с них, тонко передавая оттенки патины на гипсе и солнечные пятна на нем. Отдаваясь работе, он напевал любимые мотивы. Позднее, в академии, в фигурном классе он написал этюд старика-натурщика со спины в натуральную величину, тонко передав свет и его оттенки на бледной старческой коже. Ермолаев писал с увлечением, и его этюд был лучшим в классе (а здесь же рядом писали П. П. Кончаловский, Б. А. Фогель и другие способные ученики). Также выделялись его этюды, исполненные во время летней работы — на академической даче, их отметил Репин. Но бедняга не справился со своей беспечной неорганизованностью... уехал на Кавказ, где жила его сестра-музыкантша, и не окончил академию.

Когда мы с Ермолаевым учились в Петербурге, в Румянцевском музее были произведены большие перемены: для картинной галереи было построено во дворе музея, у Ваганьковского переулка, особое здание. В нем была размещена галерея и кабинет гравюр. Картина Иванова была выставлена в зале, специально для нее выстроенном. Верхний свет, хороший отход впервые позволили увидеть ее в должных условиях. На стенах, смежных с картиной, были размещены чудесные этюды Иванова и его эскизы. Душою этих новшеств был хранитель музея Николай Ильич Романов. Он очень увлекался музейной деятельностью директора берлинских художественных музеев В. Боде и сам горячо работал в этой области.

И. Е. Репин, вспоминая эти перемены, писал мне 28 февраля 1927 года (его словами я и хочу закончить этот очерк о Румянцевском музее): «А в Румянцевском музее... по перенесении туда (в новое здание.—*И. Н.*) «Явления Христа народу» я провел незабвенные часы восторга перед гениальными созданиями; и радовался бесконечно, с каким вниманием, терпением устроили наконец помещение этому

колоссу... Вот когда ожила картина и пришла в полную гармонию со всеми своими редкостями (этюдами, библейскими эскизами, рисунками.— *П. Н.*), которые совершенно необходимы в общем...» [1]

Очень хорошо и обдуманно было устроено все для картинной галереи Румянцевского музея, но все-таки грустно становилось, что старый музей стал уже иным. Он остался в моей душе поэтическим воспоминанием.

---

[1] И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., «Искусство», 1952, стр. 265.

ПЕРВЫЙ СЪЕЗД РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ И ЛЮБИТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВ

В 1892 году умер брат Павла Михайловича Третьякова — Сергей Михайлович. По завещанию его собрание картин иностранных художников поступало в Третьяковскую галерею. Павел Михайлович пристроил к своей галерее два специальных зала для собрания брата. К этому же времени относится передача Третьяковым своей галереи городу Москве. В августе 1893 года она была торжественно открыта уже как Московская городская галерея имени братьев П. и С. Третьяковых. В галерее были заведены новые порядки, ее прежний интимный характер отошел в прошлое. Это, конечно, было неизбежно.

23 апреля 1894 года в Москве, в залах Исторического музея, был открыт первый съезд русских художников и любителей художеств. Съезд был организован московским Обществом любителей художеств [1] в честь П. М. Третьякова, по случаю передачи им городу своей галереи. Съезд состоялся без виновника торжества: верный своей скромности, чтобы избежать чествования, Третьяков уехал из Москвы.

Я был впервые на таком большом собрании, не пропускал ни одного съездовского дня, внимательно слушал выступления ораторов. Интересны были речи Ф. Ф. Петрушевского, Д. В. Айналова,

[1] В московском Обществе любителей художеств участвовали художники-профессионалы, но в основном членами его состояли любители искусства и коллекционеры. Общество устраивало ежегодные выставки в залах своего дома (на углу М. Дмитровки и Страстной площади) и тем оказывало содействие молодым художникам, имена которых были еще малоизвестны. Так, на выставках Общества молодой В. А. Серов выставил портреты Мазини и Таманьо; картина А. Е. Архипова «Деревенский иконописец» с выставки была приобретена П. М. Третьяковым.

С. С. Голоушева, П. И. Бирюкова, В. М. Михайловского, В. Д. Спасовича. Из художников только С. А. Коровин говорил содержательно и интересно.

Некоторые выступления увлекали, но съезд окончился бы все-таки очень бледно, если бы не приехал Н. Н. Ге и не произнес в день закрытия съезда, 1 мая 1894 года (за месяц до смерти), превосходной, горячей речи. Когда Ге поднялся на кафедру, на нем сосредоточилось все внимание большой аудитории Исторического музея. Чувствовалось, что об искусстве говорит большой художник. Впечатление, произведенное им, было потрясающее. Буря оваций разразилась после того, как он замолк. Ге и сам был очень взволнован. Улучив момент, когда аудитория затихла, он снова заговорил. И снова вызвал бурю аплодисментов.

Все дни съезда я ходил в перерывах в Александровский сад, где обыкновенно сидел на горке у Кремлевской стены. Душа была переполнена самыми возвышенными чувствами. Особенно когда после речи Ге съезд был закрыт, я вновь и вновь переживал все виденное и слышанное и долго ходил по саду со своими мечтами, долго не мог успокоиться.

О чем же именно говорил Ге? Он говорил об искусстве, о художниках, о любителях, о значении, которое имеет связь художников с любителями. Рассказывал о жизни своих товарищей-художников.

— Многих художников,— говорил Ге,— начавших наше движение, я видел и знал. Я один остался как бы свидетелем их жизни. Жизнь Иванова и Федотова, жизнь этих художников — сплошное страдание, сплошное мучение.

Ге рассказывал о страданиях Перова, Флавицкого, который написал незадолго до смерти первую русскую историческую картину, имеющую особенный характер жизненной драмы, борьбы душевной. О других художниках, о пейзажисте Васильеве: «Его все любили,— говорил Ге,— он был веселый, остроумный. И он так страдал и таким молодым умер». О Прянишникове, о Крамском, тоже знакомых с горем. «Если бы Прянишников написал только две картины — «Гостиный двор» и «Семинариста, едущего на дровнях искать света», он и то показал бы, что он любит...» Ге говорил о Крамском, готовом пожертвовать всем не только для успеха искусства, но и для блага кого бы

то ни было из товарищей, о его высоком трудолюбии, о картине «Христос в пустыне».

Он говорил о том, какими усилиями дается искусство: «Трудом художников, их любовью развивалось искусство в России. И они зажгли любовь к искусству и возбудили к себе любовь, уважение и сочувствие.

Было бы несправедливо сказать, что один П. М. Третьяков был любителем. Таких любителей было много, и они любили художников и поддерживали их... Благодаря этому вниманию мне была обеспечена работа и занятие искусством целую жизнь, потому что у меня других средств никаких не было».

Рассказав о коллекционерах и любителях, Ге подробно остановился на П. М. Третьякове и проникновенно говорил о нем, как о выдающемся коллекционере, как о человеке просвещенном, любящем художников, умевшем отказаться от своих личных вкусов и приобретать картины, которые ему лично не нравились, но которые он считал значительными произведениями, имеющими свое большое место в русской школе. Он привел также примеры, когда П. М. Третьяков оказывал большую поддержку художникам, как это было, например, с Антокольским и с ним самим.

Ге кончил приветствием съезду и его инициаторам. Его речь была высшей точкой подъема. Она воодушевила всех. Съезд закрылся, и все разошлись в приподнятом настроении.

ВСТРЕЧА С НИКОЛАЕМ НИКОЛАЕВИЧЕМ ГЕ

Незадолго до съезда художников я один раз провел вечер в обществе Н. Н. Ге. Это было зимой 1894 года. Я вместе с Д. А. Олсуфьевым жил в его небольшой квартире в Староконюшенном переулке. Летом 1893 года я написал в Никольском (имении Олсуфьева) копию с известного портрета Ге, изображающего Л. Н. Толстого за письменным столом. Ге был проездом в Москве. Д. А. Олсуфьев виделся с ним у Толстых, в Хамовническом переулке, и позвал его к себе.

Ге пришел вечером. В комнате стояла моя копия. Заметив ее, он близко к ней наклонился. Я видел, как он пристально всматривается в лицо на портрете. Потом, отвернувшись от копии, он одобрительно посмотрел на меня: «Хорошо, хорошо,— сказал он,— только вот здесь надо повнимательнее разобрать»,— и указал на морщины между бровями.

В тот же вечер Ге, сидя посредине комнаты на стуле, рассказывал что-то интересное. Все его слушали. Перед ним было большое зеркало. Свет от подвешенной к потолку лампы падал на него несколько сзади.

Продолжая говорить, он все время, почти не отрываясь, смотрел на свое отражение в зеркале. Смотрел, как художник, который всматривается в модель. Он так легко говорил, что наблюдения, которые он делал над собою, нисколько не мешали ему вести беседу. Мне казалось, что, хотя говорил он так легко, все же внимание его как будто было сосредоточено на изучении понравившегося ему освещения его фигуры. Он как бы мысленно писал себя; казалось, ему не хватало лишь палитры и холста, чтобы начать писать автопортрет. Я невольно участвовал в наблюдениях Ге и с интересом смотрел

на его голову, со светом, эффектно падавшим сверху на его седые волосы и бороду.

Позднее все пошли пить чай к Зубовым, которые занимали флигель на том же дворе. Старушка А. В. Зубова радушно встретила Ге. Она любила некоторые его картины. У них сразу завязалась интересная беседа. И она и Ге, с своими серебряными волосами и интересными лицами, представляли очень живописную группу. А. В. Зубова в молодости путешествовала по Италии. В Риме она была с отцом в мастерской А. А. Иванова, где смотрела его знаменитую картину еще в то время, когда он работал над нею. С Ге у них нашлось много о чем вспомнить и о чем поговорить.

Когда выходили от Зубовых, Ге, расхваливая А. В. Зубову, сказал: «Ах, какая чудесная мироносица». Он часто так называл женщин, которые ему нравились.

Из того, что Ге говорил об искусстве, мне хорошо запомнилась высказанная им мысль: «Искусство начинается там, где начинается «чуть-чуть». Мысль эту он пояснял так: все сделано художником, картина, в сущности, написана, но не хватает чуть-чуть — самого главного, чтобы все ожило. Так, написанное лицо еще не живет, пока не проведены чуть заметные черты. Вместе с тем Ге учил, что картину следует писать так, как будто ее нужно окончить в один прием. В следующий раз — опять стремиться окончить в этот второй прием и т. д.

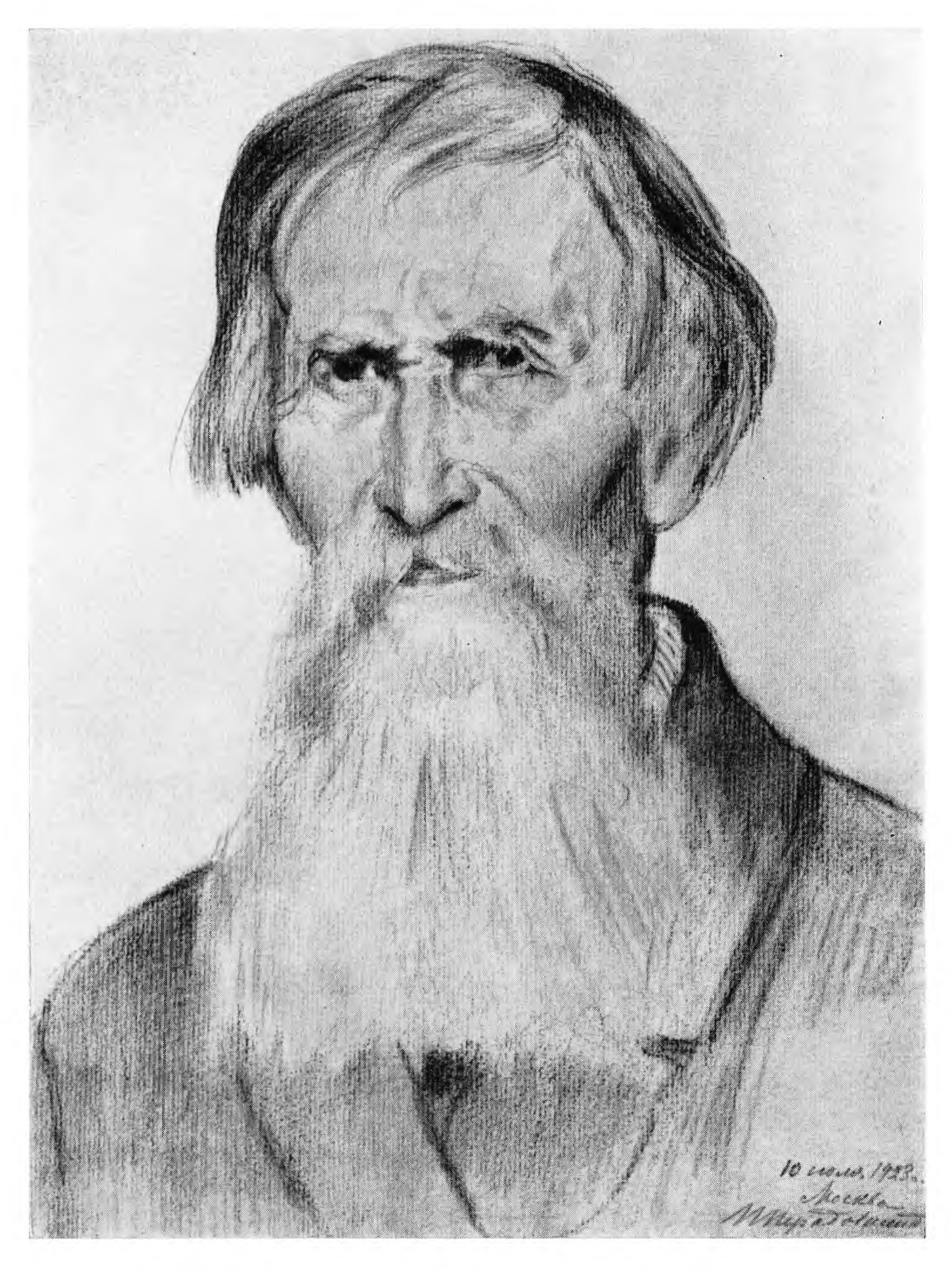
ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. Е. РЕПИНА В МОСКВЕ

К началу девяностых годов слава Репина достигла своего высшего подъема. Имя его гремело. О нем писали, говорили в различных слоях общества. На передвижные выставки шли, с нетерпением ожидая увидеть, прежде всего, что новое выставил Репин.

Такой же успех сопровождал самостоятельную выставку его произведений. Она открылась в Петербурге в 1891 году. На ней были экспонированы, кроме его известных картин, тридцать четыре портрета, пейзажи, а также эскизы и этюды к его картинам — всего двести девяносто восемь работ художника! Репинская выставка была открыта совместно с выставкой произведений И. И. Шишкина в залах Академии художеств.

В феврале 1892 года Репин открыл свою отдельную выставку в Москве в залах Исторического музея. За полтора месяца на ней перебывало около двадцати тысяч москвичей. Для того времени это была исключительная посещаемость. Выставка была огромная, на ней появились знаменитые теперь большие картины: «Запорожцы», «Явленная икона», маленькие, но также ныне известные «Арест в деревне», «Встреча доктора Пирогова в Москве в 1881 году», «Терраса в Абрамцеве», «Хирург Е. В. Павлов в операционной». На выставке были выставлены три портрета Л. Н. Толстого, среди них портрет его в кабинете за письменным столом, портрет Ц. А. Кюи, портреты графини Мерси д'Аржанто, В. В. Стасова (на даче), Т. А. Мамонтовой, П. П. Чистякова, «Семейная группа на даче», портреты певицы М. Н. Климентовой-Муромцевой, артистки П. А. Стрепетовой и другие — всего около трехсот произведений.

Успех выставки был совершенно исключительный. Какой подъем охватил всех! Сколько разговоров, толков было о виденных на



В. М. Васнецов. *1923.*

М. В. Нестеров. ***1923.***

выставке картинах и великолепных портретах. Все восхищались талантом мастера. Заинтересованы были не только люди, близко стоявшие к искусству, интересующиеся живописью любители, поклонники таланта художника, но и люди, совсем не причастные к искусству. И они были заражены общим увлечением и с восторгом говорили о виденных ими картинах. Одни находились больше под впечатлением «Запорожцев», другие — «Явленной иконы»; кто говорил о поразивших его деталях той или другой картины, кто восхищался портретами.

Помню и себя. С каким воодушевлением ходил я по выставке, как жадно всматривался то в картины, то в поражавшие меня своим, казалось, недосягаемым мастерством портреты.

На выставке, когда ни придешь, всегда было множество посетителей, входящих и выходящих. Все были оживлены, при встречах с знакомыми спешили поделиться пережитыми впечатлениями. При выходе торопились купить фотографии с выставленных картин или с картин, выставлявшихся раньше. Сам Репин находился здесь постоянно. Знакомые и незнакомые спешили сказать ему хоть несколько слов. Друзья поздравляли его с успехом, он что-то отвечал им, шутил, чтобы утихомирить их восторг, но видно было, что и сам он торжествовал и радовался успеху. Это был его триумф!

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ЛЬВЕ НИКОЛАЕВИЧЕ ТОЛСТОМ

У картины Н. Н. Ге „Распятие“

Картина Ге «Распятие» была запрещена цензурой и убрана с передвижной выставки 1894—1895 годов. Почитатели Ге перевезли картину в мастерскую Н. А. Касаткина, которая находилась в Училище живописи, где ее установили на мольберте для обозрения. В мастерскую началось паломничество.

После снятия картины с выставки, Ге 2 мая уехал в Ясную Поляну, где пробыл неделю, а 2 июня он умер у себя на хуторе.

Как-то нас, несколько учеников училища, Т. Л. Толстая позвала в мастерскую Касаткина, куда, как мы узнали от нее, должен был прийти Лев Николаевич.

Когда мы вошли, Лев Николаевич уже ходил с Касаткиным по мастерской. Картина Ге стояла у стены.

Не могу вспомнить, с кем именно из моих товарищей я пошел смотреть картину Ге, но помню, что, увидев ее, мы долго стояли перед нею молча.

В это время к нам подошел Лев Николаевич. Он взглянул на картину, потом на нас и беспокойно стал ходить взад и вперед около. Мы продолжали смотреть на картину и по-прежнему стояли, не говоря ни слова, хотя и догадывались, что Лев Николаевич ждет наших высказываний о картине.

Наконец, он не выдержал и, обращаясь к нам, спросил:

— Ну что? Что вы скажете?

В ответ послышалось что-то невнятное, из чего можно было заключить, что мы находимся в недоумении. Лев Николаевич продолжал наступать, желая заставить нас высказать свое впечатление. Тогда у кого-то из нашей группы сорвалось:

— Да так ли это было!?

— Вот, вот именно так, так оно все и было. Вот такой и был Христос. А они, — Лев Николаевич обратился к Касаткину, — все еще продолжают представлять себе Христа красавцем, с распущенными волосами, как на академических картинах... (Между тем ни я и никто из нас не думал даже об академических образцах).

Картина Ге приковывала, заставляла всматриваться в нее. Особенно поражала необычность трактовки как всей темы, так и образов Христа и разбойника: они казались написанными с виденных нами городских типов.

Помню, что картина произвела на нас в общем тягостное впечатление. С тягостным настроением мы и ушли из мастерской Касаткина.

„Настасья"

В декабре 1893 года на XVI выставке картин Московского училища живописи, ваяния и зодчества были выставлены ученические работы Борисова-Мусатова, Бакала, Соколова, Спасского, Толстой и других. Между прочим, на этой выставке были и мои летние работы, и среди них портрет прачки Настасьи, написанный мною в Никольском. Лев Николаевич, бывая часто в училище у своих знакомых художников, видел эту выставку.

Не помню хорошо, по какому случаю я пришел вечером к Толстым в Хамовнический переулок. Когда я вошел в столовую, Лев Николаевич сидел за чайным столом и разговаривал с Татьяной Львовной, которая ходила по комнате. Больше никого не было. В это время лакей во фраке и в белых перчатках подал Льву Николаевичу на серебряном подносе спиртовку и все нужное для приготовления каши. Тот принялся варить. Открывал крышку кастрюли, мешал кипевшую овсянку и продолжал разговаривать. Он делился своими впечатлениями о нашей выставке, а затем начал говорить о том, что художники часто не довольствуются своим искусством и залезают в чужую область: живописцы — в литературу или в музыку, хотят достигнуть

музыкальности в красках или рассказа в картине, мы — писатели — в живопись, думая, что можем словами выразить то, что только под силу живописцу.

— А я знаю,— говорил Лев Николаевич,— сколько бы я ни старался найти слова, чтобы описать глаза, выражение глаз, мне не удается это сделать, — и он прибавил: — Вот так, как это сделали вы на портрете вашей старушки: глаза смотрят и говорят с вами, и это достигается особыми средствами, свойственными только живописи.

Лев Николаевич добрыми глазами смотрел на меня и ласково говорил со мной, объясняя выражение лица старухи на моем этюде и выражение ее глаз, которое он особенно отмечал.

Потом он, рассказывая о картинах, которые ему тогда нравились, достал последний номер английского журнала «График» с гелиогравюрой картины художника Люка Фильдса «Доктор у постели умирающего ребенка». Показывая ее мне, он пояснял:

— Вот, видите, как это трогательно. Сколько любовного внимания, сколько чуткого беспокойства выражено в фигуре доктора. И в то же время как это просто! Все сказано, что нужно, ничего лишнего, а видишь, какая драма перед глазами.

В этот вечер Лев Николаевич произвел на меня очень хорошее впечатление. Ничего особенного не случилось. Ничего особенного сказано не было, но после того вечера у меня начался целый период моей юности, который прошел под большим влиянием Толстого. Я никогда не был толстовцем или даже в какой-либо степени его последователем, но, как и многие, считал Толстого «нашей совестью». Я зачитывался тогда его произведениями и ходил читать их в земскую больницу. Помню, какое большое впечатление произвело на больных крестьян чтение рассказов Толстого.

В Никольском. Январь 1895 года

В январе 1895 года Лев Николаевич гостил в Никольском, он заканчивал там «Хозяина и работника». Как-то вечером он читал свой рассказ в семейном кругу. В часы отдыха Лев Николаевич играл

в винт или в шахматы, беседовал с кем-нибудь или играл на рояле. Ежедневно он совершал большие прогулки по окрестностям Никольского.

Стояли морозные солнечные дни. Зима была снежная. Однажды Лев Николаевич собрался идти пешком в Щелково, где жили тогда Левицкие: художник Рафаил Сергеевич Левицкий, сын двоюродного брата Герцена, и его жена Анна Васильевна, рожденная Олсуфьева, двоюродная племянница Адама Васильевича. Лев Николаевич пригласил меня идти с ним.

Когда я уже надевал в передней зимнее пальто, вошел Лев Николаевич.

— Что это — надевать пальто?! Вы и версты в нем не пройдете. Снимите, снимите...

Я послушался.

У Левицких

Мы вышли в поле, и я решил воспользоваться случаем и задать своему знаменитому спутнику вопросы, ответы на которые мне хотелось получить именно от него. Мне было тогда семнадцать лет, и я зачитывался повестями Льва Николаевича «Детство», «Отрочество» и «Юность». Помню, я завел разговор об этих повестях. Они казались мне незаконченными, и я спросил:

— Когда же будет продолжение «Юности»? Ведь вы кончаете повесть обещанием рассказать, что будет дальше с ее героями.

Лев Николаевич сразу нахмурился. Было очевидно, что мой наивный вопрос испортил ему настроение.

— Да ведь все, что было потом написано, и есть продолжение юности, — сказал он сухо.

Некоторое время шли молча. Но мне нетерпелось выяснить еще одно обстоятельство. Дело в том, что в библиотеке никольского дома висели три портрета работы Ге: овальный портрет Герцена, известный портрет Льва Николаевича за письменным столом и большой, малоизвестный поколенный портрет Тургенева.

Я спросил у Льва Николаевича, похож ли Тургенев у Ге на этом портрете[1]. Поняв из моего вопроса, что я вижу в этом портрете Тургенева не таким благообразным, как представлял его себе по известным портретам и фотографиям, он с поспешностью ответил мне, напирая на каждое слово:

— Да, да! Вот именно такой он и был — белый гусь!

Потом я уже не мог смотреть на этот портрет, на расплывчатое бело-розовое лицо в белых волосах с мутноватыми, вялыми глазами, не вспоминая убийственной характеристики, данной Львом Николаевичем своему бывшему другу.

Помню, чтобы предупредить дальнейшие мои литературные вопросы, Лев Николаевич быстро, на ходу достал из кармана батистовый платок и, показав его мне, сказал:

— Вот видите, какой белый (он держал платок двумя руками перед грудью).

— А теперь посмотрите... — он разостлал платок ровно на снегу.

— Теперь посмотрите, какой он стал серый!

Действительно, белый платок на снегу, освещенном солнцем, обратился в серое пятно.

Мы не останавливались. Лев Николаевич шел быстро, своей обычной мелкой походкой. Уже в середине пути мне стало жарко, несмотря на мороз, хотя я был одет совсем легко. Я подумал, как был прав Толстой, отговорив меня надевать пальто. Сам он был одет тоже очень легко: черная блуза, а поверх нее серая вязаная фуфайка.

Мы пришли в Щелково, пройдя семь верст. Левицкие жили в новой маленькой деревянной дачке, в которой была и мастерская художника с большим окном.

Рафаил Сергеевич Левицкий был в дружеских отношениях с Василием Дмитриевичем Поленовым и под сильным его влиянием как

---

[1] Тургенев на портрете Ге представлен большим, седым стариком, с расплывчатым мягким лицом, с ничего не говорящим сонливым выражением. Во всяком случае, Тургенев у Ге представлен совсем другим человеком, нежели у Перова, Репина, Харламова, К. Маковского, а также на известных его фотографиях.

художник. В холостые годы он жил и работал вместе с ним на Девичьем поле, во флигеле олсуфьевского дома (этот дом написан Поленовым на его картине «Бабушкин сад»).

Рафаил Сергеевич и его жена Анна Васильевна встретили Льва Николаевича очень радушно. После обычных приветствий прошли из маленькой передней в мастерскую. Лев Николаевич сел в большое кресло напротив картины, стоявшей на мольберте. На ней был написан монах с поднятой головой, с театрально сжатыми на груди руками, в веригах, на фоне мрачной кирпичной стены, затянутой густой паутиной. Тусклый свет падал в комнату через маленькое окошко с железной решеткой.

Лев Николаевич не мог не заметить этой картины. Продолжая общий разговор, он неохотно время от времени косился на нее. Можно было заметить, что Льву Николаевичу не хотелось и неприятно было огорчать художника, а в то же время он не мог не сказать то, что думает о картине.

В этот период от Льва Николаевича часто можно было слышать о значении искренности в искусстве. В своих критических замечаниях он особенно подчеркивал это. Помню, как он доказывал, что только проявление искреннего чувства в искусстве дорого. А теперь перед ним была картина надуманная, вымученная.

Наконец, прерывая тягостное молчание, Лев Николаевич сказал:

— Не так нужно писать такие темы. Нужно, чтобы ясно было видно отношение художника к тому, что он изображает.

Для пояснения своей мысли Лев Николаевич назвал картину Прянишникова «Крестный ход в селе».

— Вспомните мужика на первом плане. Он тычется лицом в икону, которую ему подставляет баба. Там ясно выражено отрицательное отношение художника к религиозному обряду.

Затем Лев Николаевич перевел разговор на другие темы. Рафаил Сергеевич сидел смущенный.

Когда к даче за нами подъехала тройка и из саней принесли теплые шубы, казалось, что все были довольны окончанием визита, к тому же Лев Николаевич согласился позировать Левицкому для портрета. Сеанс был назначен на следующий день в Никольском. В добрые минуты Лев Николаевич снисходительно относился к просьбам

позировать, так и в данном случае он дал согласие и этим сгладил огорчение Левицких. Конечно, его не могло интересовать то, что мог сделать Левицкий после Крамского, Репина, Ге, Пастернака.

Мы вышли от Левицких на мороз. Лев Николаевич запахнулся в медвежью шубу, уютно уселся в просторных санях и, как только тронулись в обратный путь, заговорил с кучером-туляком Алешиным. С первых же слов он оживился, стряхнув с себя то тягостное состояние, которое создалось у него у Левицких. Всматриваясь в сильных и холеных лошадей, он стал разбирать статьи поочередно всей тройки киргизов. Добродушный большой Алешин, улыбаясь во весь рот от метких замечаний Льва Николаевича, вставлял свои замечания, продолжая в то же время вести свой обычный разговор с лошадьми и слегка подбадривать их вожжами.

Нельзя было не любоваться на этих двух собеседников: Лев Николаевич, как живой Левин из «Анны Карениной», и Алешин, который всех располагал к себе своим необыкновенным добродушием.

Я слушал и наблюдал их молча, впрочем я и не мог вступить в разговор двух лошадников, будучи невеждой в этом деле.

Сеанс

Сеанс состоялся на следующий день вечером в комнате Дмитрия Адамовича, во втором этаже никольского дома.

Лев Николаевич сел позировать в кресло, поставленное в узком проходе между ширмой и стеной. Левицкий так выбрал себе место, чтобы видеть профиль Толстого справа. Он рисовал стоя у мольберта. Татьяна Львовна, которая гостила в Никольском вместе с отцом, уселась рисовать с левой стороны. Мне осталось единственное тесное место прямо против Льва Николаевича.

Я устроился на низкой скамье. Лев Николаевич почти в упор смотрел на меня. Мне было неудобно сидеть, негде было разместиться. Моя папка почти касалась колен Льва Николаевича. Но главное — меня смущал пристальный взгляд из-под густых нависших бровей. Он все время пронизывал меня насквозь. Я некоторое время не мог овладеть собой, не мог взять себя в руки, и, когда, наконец,

несколько освоился и начал чертить, все же мне стоило усилий смотреть в глаза, устремленные прямо на меня.

Чтобы облегчить позирование, кто-то читал вслух вышедший тогда роман Сенкевича «Семья Полонецких». Сеанс продолжался часа полтора-два. Левицкий нарисовал правильный, но малопохожий портрет. Он очень перечернил его. Впоследствии рисунок этот был, с разрешения Льва Николаевича, издан гелиогравюрой и продавался в эстампных магазинах. Татьяна Львовна, наоборот, сделала похожий, но бледный рисунок.

У меня было передано сходство, но нарисовано неуверенно. Вспоминая потом этот сеанс, я удивлялся, как мне удалось и так-то нарисовать. О! если бы я мог передать взгляд Льва Николаевича, который и сейчас, через пятьдесят семь лет, ясно встает передо мной. На портрете Крамского и Репина глаза совсем другие.

Судьба этого моего рисунка довольно печальная. Он висел у меня в комнате на Большой Лубянке. Моя бабушка Варвара Ивановна Дельсаль, с которой я жил тогда, считала Толстого антихристом и, входя в мою комнату, всякий раз отворачивалась от портрета. Однажды в мое отсутствие она его сняла со стены и сожгла.

В Никольском мне удалось сделать с натуры еще два наброска с Льва Николаевича.

Как-то, за игрой в винт, я примостился на удобном месте. Интересно было смотреть, с каким почти детским увлечением Толстой играл в карты. Я сделал с Льва Николаевича набросок (к сожалению, он у меня не сохранился).

Тогда же я исполнил еще один рисунок. Лев Николаевич играл в четыре руки с Анной Михайловной Олсуфьевой. Этот набросок я сделал в профиль в то время, когда Толстой сосредоточенно смотрел в ноты.

ВСТРЕЧА С ИВАНОМ ИВАНОВИЧЕМ ШИШКИНЫМ

Отец мой учился вместе с И. И. Шишкиным в Московском училище живописи, а затем и в Академии художеств. В Петербурге они жили вместе. Отец мой был немного более обеспеченным. Шишкин был беден настолько, что у него не бывало часто своих сапог. Чтобы выйти куда-нибудь из дома, случалось, он надевал отцовские сапоги. По воскресеньям они вместе ходили обедать к сестре моего отца.

В 1895 году, весной, я приехал с бабушкой в Петербург навестить моего брата, учившегося в Инженерном училище. Я бывал в Эрмитаже, в Музее Академии художеств, видел здесь все, что меня особенно интересовало, а кроме того, под впечатлением рассказов о совместной жизни отца с Шишкиным я решил побывать также и у него.

Узнав, что Шишкин живет на 5-й линии Васильевского острова, против академии, я пошел к нему. С замиранием сердца поднялся по лестнице, позвонил и с волнением ожидал встречи со знаменитым художником. Он сам отворил дверь. Его большая, и скажу откровенно, неприветливая фигура, голова с всклокоченными волосами произвели на меня немного подавляющее впечатление. Но чего я никак не ожидал — это был запах вина, которым сильно пахнуло от него. По выражению красного лица я понял, что пришел не вовремя, хотя час дня был самый подходящий для посещения.

Я назвал себя, и после короткого разговора Шишкин ввел меня в довольно большую комнату, где мне прежде всего бросился в глаза его большой портрет, писанный Крамским (позднее этот портрет поступил в Русский музей).

Шишкин сел в кресло за столиком около окна и пододвинул мне другое против себя. Немного порасспросив меня, он начал рассказывать мне про отца, про свои с ним ученические годы.

— Ваш отец любил антики с гипсов рисовать. А я, Саврасов и мои товарищи, еще когда мы учились в Москве, весной, как становилось тепло, всегда уходили куда-нибудь за город, часто в Сокольники, и там писали этюды с натуры. Любили писать коров. Там-то, на природе, мы и учились по-настоящему. И как это было нам интересно. И приятно же и полезно было работать на воздухе. Мы оживали там. Особенно мы испытывали это после длинных дней зимних занятий в классах.

На природе мы учились, а также отдыхали от гипсов. Уже тогда у нас определялись наши вкусы, и мы сильнее и сильнее отдавались тому, что влекло каждого из нас. Поступив в академию, я и здесь при первой возможности уходил писать этюды за город, куда-нибудь на Петровский остров. А ваш отец все сидел на гипсах. А вы что любите? — вдруг спросил он меня.

Я ответил, не сразу найдясь, что люблю исторические картины, очень люблю портреты.

— Ну вот, я тоже люблю архитектуру, — сказал он, показав рукой в окно на высокий дом, — люблю жанр, люблю портреты, люблю... мало ли что я еще люблю, да вот заниматься этим не занимаюсь и не буду заниматься. А люблю я по-настоящему русский лес и только его пишу. Художнику нужно избрать одно, что ему больше всего полюбилось. И вам советую полюбить одно. Только тогда будете с успехом совершенствовать любимое. Разбрасываться никак нельзя...

Я наблюдал, как Шишкин, говоря, все больше и больше увлекался и, наконец, совсем преобразился. И у меня совсем исчезло первое неприятное впечатление. Я простился с Иваном Ивановичем и ушел от него в самом хорошем настроении, пошел на набережную и до вечера ходил со своими мечтами.

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

Лето 1896 года я провел в Лохвицком уезде Полтавской губернии у Н. И. Стороженко, в его имении Мармизовке, где писал этюды украинских крестьян, подготовляясь к экзамену в Высшее художественное училище. Осенью, взяв с собой для показа, как полагалось, домашние работы, этюды этого лета и некоторые московские работы, я поехал в Петербург.

Еще до начала экзамена я показал их И. Е. Репину, побывав у него на его академической квартире. Идя к нему, я волновался, не зная, как он меня примет. Но Илья Ефимович приветливо меня встретил и внимательно выслушал. Когда я раскрыл папку с своими этюдами, он все их не спеша просмотрел, сделал замечания, некоторые одобрил. Помню, что ушел я от него довольный приемом и ободренный.

Экзамен происходил в Тициановском зале. Я писал фигуру натурщика, который стоял близко к стене, увешанной копиями картин старых мастеров в золоченых рамах. Экзамен продолжался несколько дней. К концу, когда у меня был уже написан этюд всей фигуры, пришел Репин. Он осматривал все работы. Подойдя ко мне, он сказал: «Отчего же вы не взяли фон как есть — с картиной и рамой?» (я обобщил фон, избегая писать блестящую раму, чтобы не пестрить). Когда же я, послушавшись Репина, вписал в фон картину и золоченую раму с бликом на ней, этюд сразу выиграл; взятая в силу позолота за плечом натурщика выделила тело, подчеркнула его. Этюд ожил. Я почувствовал живую признательность к Илье Ефимовичу за его совет. В обстановке экзамена он был особенно ценен.

Здесь же в зале были выставлены домашние работы экзаменовавшихся. Из этих работ мне запомнились интересные акварели малень-

кого, бойкого, очень энергичного японца Идо Ионтаро, а из них особенно одна, изображавшая старика-японца, остановившегося в светлую лунную ночь на дороге, с бумажным фонарем в руке, которым он освещает ползущего большого паука. И выражение старика, рассматривающего насекомое, и тонко взятое отношение желтоватого горящего фонаря в голубоватом лунном воздухе, и тени от фигуры — все производило сильное впечатление. Эта небольшая акварель привлекла внимание и своим поэтическим чувством.

Кроме домашних работ Идо, все были заинтересованы акварелями киевлянина Н. Н. Орлова — иллюстрациями к народным украинским песням и сказкам.

По окончании экзамена мы с тревогой ожидали, когда вывесят список с фамилиями принятых в училище. Наконец, он появился на стене. Не нашедшие своих фамилий в нем опечалились,— таких было много, а кто нашел себя в списке, разумеется, обрадовался,— их было немного. Мне посчастливилось быть в числе последних.

Я был рад, потому что еще в 1895 году, когда я впервые был в Петербурге, на меня чарующее впечатление произвели здание академии, Нева с ее набережными.

Теперь же, во время экзаменов, красивая архитектура, вестибюль с парадной лестницей, внушительные залы, музей, чудесный круглый двор, академический и Румянцевский скверы — все восхищало меня. Я испытывал впечатления новичка, попавшего в великолепный храм искусства.

С началом занятий я освоился с обстановкой, познакомился с новыми товарищами. Среди них встречались еще ученики, начавшие свое образование в старой дореформенной академии. Ходили рассказы об одном из них, очень даровитом — Леонтовском, который на конкурс представил картину «Самсон и Далила». Она была выставлена неоконченной, но от этой незавершенности приобретала некую таинственность. Все одобряли, что Леонтовский не окончил картину, если бы он продолжал писать ее, то, наверное, испортил. Позднее, когда я познакомился с ним и увидел картину, то не мог не присоединиться к слышанному мнению. Именно недосказанность возбуждала воображение, заставляла зрителя самому дополнять изображенное событие.

Однако картина не была одобрена советом профессоров. Леонтовский ее впоследствии сжег, а сам бросил искусство, жил на заработки от самых банальных заказов.

После реформы 1894 года из академии были удалены все старые профессора: П. М. Шамшин (самый из них старый представитель дореформенной академии), К. Б. Вениг, Б. П. Виллевальде, В. П. Верещагин и другие.

В числе удаленных профессоров оказался и прославленный П. П. Чистяков: его оставили в академии лишь в качестве руководителя мозаическим отделением, которое ютилось в здании на 3-й линии Васильевского острова. О Павле Петровиче ходили рассказы, легенды, постоянно передавались его изречения (многие при этом имитировали его особую манеру говорить).

Вместо Чистякова, когда я поступил в академию, преподавал его испытанный ученик, художник В. Е. Савинский. Он и И. И. Творожников преподавали в классах. Их преподавание ограничивалось почти только замечаниями во время обхода, при этом Василий Евмениевич делал замечания об ошибках в рисунке, а Иван Иванович говорил о колорите. Серьезнее были замечания и советы Г. Р. Залемана. Он был строг и требователен к анатомии, которую знал досконально и особенно любил. Много лет спустя, когда я работал в Русском музее, мне пришлось быть в мастерской Залемана на Литейном дворе (после его трагической смерти). Меня поразило большое количество его работ. Особенно много было эскизов из воска и пластилина на темы из жизни первобытных людей. Впечатление осиротевшая мастерская произвела очень грустное. Поразило, как много, с какой добросовестностью и знанием трудился художник и как мало было осуществлено из его проектов.

Фигурный класс

Я не долго оставался в головном классе, где начались мои занятия при поступлении в академию. Вскоре я был переведен в фигурный класс. Здесь я познакомился с П. П. Кончаловским, Б. А. Фогелем,

Б. М. Кустодиевым. В классе работали также Г. Н. Ермолаев и поступивший вместе со мною Н. Н. Орлов.

Большой высокий класс, со стенами, выкрашенными в серую краску, без окон, со стеклянным потолком, имел колодцеобразный вид. От этого освещение всегда было однообразным. Учеников было много. Работали серьезно и с увлечением. Кончаловский нередко начинал что-нибудь рассказывать или петь. Он хорошо пел русские, французские и итальянские народные песни, тонко передавая манеру пения каждой национальности. Иногда Ермолаев начинал напевать мотивы из симфоний Чайковского, а то Орлов запоет украинскую народную... Но все работали серьезно, писали большие этюды академических натурщиков. При появлении преподавателя пение стихало, водворялась тишина. Слышался только тихий голос Творожникова, который добросовестно обходил по очереди всех учеников, внимательно смотрел этюды и делал замечания, среди которых особенно частым было: «Здесь надо серебристее, возьмите посеребристее». Иван Иванович Творожников, очень доброжелательный человек, старался от души дать полезный совет, помочь ученику, но на деле помощь была невелика. От его ученья только и осталось в памяти что «посеребристее» да «позолотистее». Иван Евмениевич Савинский, что называется, «собаку съел» на рисунке с человеческой фигуры, он был прилежнейшим учеником П. П. Чистякова, но в его преподавании чистяковская школа отсутствовала. Мы слышали лишь верные указания на ошибки в рисунке, но на этом и заканчивалась его роль учителя. Мы не любили его посещений и старались, когда он приходил, ускользнуть из класса.

Мне приходилось слышать от учеников его частной мастерской, что, наоборот, Савинский очень много давал им. Некоторые отзывались о нем как об учителе даже восторженно.

С нами наши учителя в натурном классе никогда не вели бесед, ни о чем не говорили, кроме как о наших ошибках, кратко указывая на них при осмотре классных работ. Поэтому ни от уроков Творожникова, ни от уроков Савинского, так же как и от уроков К. В. Лебедева, ничего не оставалось в памяти.

В промежутках между занятиями, лекциями или рисованием в анатомическом классе мы обедали в академической столовой. Часто можно было встретить за обедом Щербиновского, окруженного женским

обществом — Мартыновой, Тхорожевской и другими. Щербиновский ораторствовал на всю столовую. После обеда уходили домой; некоторые, усердные или те из учеников, которым условия не давали возможности заниматься дома, устраивались где-нибудь на антресолях вестибюля и работали над эскизами. Чаще всех можно было видеть Кустодиева, усевшегося где-нибудь в уголке и писавшего эскиз.

Я уходил писать эскизы домой. У меня была маленькая комната с окном в 4 стекла. Обстановку составляли кровать, стол, полка с книгами и табуретка. Эскизы я писал на полу. Хозяева мои были люди тихие, скромные, приехавшие в Петербург из Тверской губернии. Хозяйка была хорошая вышивальщица. Она часто вешала у себя то одно, то другое полотенце с чудесными узорами. Я всегда ими любовался. Я узнал, что в деревне, еще в девушках, она и ее подруги собирались на посиделки в избе, которую они сообща нанимали. Проводили в ней зимние вечера: шили, вышивали и пели песни. Полотенца моей хозяйки тогда и были вышиты, как она мне рассказала, с узоров инея на окнах избы. Она называла их «узорами мороза». Нельзя было не любоваться ими: узоры были чудесные — настоящие образцы народного творчества!

Юбилей И. Е. Репина в 1896 году

Вскоре же после моего поступления в академию заговорили о торжественном праздновании двадцатипятилетия окончания Репиным Академии художеств в 1871 году. Учащиеся решили устроить чествование: писали поздравительные адреса, заказывали для них папки. В этих приготовлениях принимали участие не только ученики репинской мастерской, но и ученики классов и других мастерских. Адреса решено было поднести во время ежегодного академического акта. А Репин на акт не пришел. Ходили к нему на квартиру, но там коротко сказали: уехал в деревню. Так Илья Ефимович хотел избавиться от чествования, о приготовлениях к которому до него дошли слухи. Тогда ученики решили устроить собрание на другой день в акварельном классе и так или иначе залучить туда Репина.

Направили опять делегатов на квартиру, чтобы пригласить Илью Ефимовича, но получили тот же ответ: уехал в деревню. Не веря этому, староста репинской мастерской П. Е. Мясоедов попросил выйти к делегатам жену Ильи Ефимовича В. А. Репину. Через нее удалось уговорить Репина выйти к ученикам. Между тем было установлено, что как только Репин появится, приготовленная группа сильных учеников подхватит его на руки и понесет на собрание. Так и сделали. Но этот поступок очень рассердил Репина. Бледный, с злым лицом, очутившись на руках учеников, он стал брыкаться ногами, ухватил одного из них за волосы. Он хотел вырваться, но не мог. Получилось неприятное зрелище. Но его все-таки, несмотря на длинные академические переходы и высокие лестницы (репинская квартира находилась на верхнем этаже академии), принесли в акварельный класс и только там поставили на ноги.

Тогда Репин обратился к собравшимся его чествовать с такими словами: «Что это вы? Не могли что ли придумать ничего лучше? И зачем это вы бросили работу и собрались сюда? Все это неискренне, подвинчено... Меня не за что чествовать, я не талантлив,— мне просто везло в жизни. Я всегда был трудолюбив и страстно любил искусство!»

В ответ на эти слова юбиляра началось чтение адресов, в которых фигурировали высокопарные, а нередко банальные слова, вроде «Высокочтимый»... «ваш выдающийся талант» и т. п. А когда перестали читать и начали говорить экспромты, путались в словах... присутствующим становилось неловко, Репин морщился. Всем делалось стыдно. Чтобы заглушить неудачное красноречие, начинали усиленно аплодировать и аплодировали до тех пор, пока оратор не замолкал.

Наконец, вывел из неловкости вновь поступивший ученик Тоидзе, высокий грузин. Подойдя к Репину, стоявшему среди толпы учеников, он просто и искренне сказал несколько горячих слов. Репин оживился. Он почувствовал непосредственное, от сердца шедшее обращение к нему и в то же время заинтересовался самим Тоидзе, красивыми чертами его лица, его головой с черной шапкой вьющихся волос и с небольшой острой бородкой. Он смотрел на Тоидзе и в ту минуту, видимо, уже думал, что надо написать его. Так и случилось: лицо Тоидзе позднее появилось на картине Репина.

После слов Тоидзе все пошло лучше. Репин стал говорить; говорил, что очень любит молодежь... и вдруг заплакал. Все расчувствовались, кое-кто начал сморкаться, ученицы (и не только ученицы) прослезились. Одним словом, все пошло по-хорошему. Да и не могло быть иначе: в эти минуты столько горячих молодых сердец окружало Репина.

Все события этого дня произвели на меня сильное впечатление. Придя домой, я принялся писать письмо Т. Л. Толстой:

СПБ 18 $\frac{5}{XI}$ 96.

...Уже второй месяц работаю в академии.

Сегодня мы пережили несколько светлых минут: праздновали юбилей И. Е. Репина, и хотя ровно ничего принятого праздничного, юбилейного не было, но у каждого из нас на душе был праздник, и каждый пережил те редкие дорогие минуты, которые не забудутся во всю жизнь. Это праздником даже нельзя назвать, не было ничего банально-праздничного, и потому еще, что сквозь самый горячий восторг радости текли слезы.

Тяжело было за Илью Ефимовича, который должно быть от своих товарищей получил большие неприятности, и был очень расстроен. Возмутительно, что и здесь честному человеку не дают проходу разные чиновники.

Илья Ефимович не верил в искренность учеников, прятался. Сегодня уже его вынесли из квартиры в одну из мастерских и, как умели, высказали ему свою самую искреннюю благодарность, которой не сиделось внутри, и вместе рвались к нему и радость и слезы с безумными криками восторга. И Илья Ефимович не мог не почувствовать, что это искренне, и ему стало легче, он плакал. Лучшее, что он сказал нам, чтобы мы не гнались за званием, за положением и деньгами; из-за этого не занимались бы искусством, чтобы ради самого искусства мы оставили бы все это.

Илья Ефимович своим бескорыстием, простым отношением к искусству и к ученикам заслуживает самого искреннего уважения и любви...[1]

---

[1] Архив Л. Н. Толстого. Государственный музей Л. Н. Толстого. Москва.

После юбилея Репин стал чаще бывать в мастерской, юбилей сблизил его с учениками. Он стал строже относиться к их работам. Иногда он писал этюды в мастерской вместе с учениками. Помню, какой успех имел его этюд с женской модели, написанный со спины. Весть о нем разнеслась по академии, и ученики из классов и других мастерских бегали смотреть его. Этюд в натуру величиной был сделан очень быстро, на нем эффектно было передано освещение и тень в рефлексах на спине.

Через несколько дней после юбилея договорились с Репиным собраться опять в акварельном классе. Собрались все, кто хотел. Пили чай. Репин и все держали себя просто. Вскоре разговор перешел на обсуждение задуманной Репиным Выставки опытов художественного творчества, как он ее называл, которую в разговоре называли просто выставкой эскизов.

Эта выставка была открыта в декабре 1896 года, в залах Общества поощрения художеств. На ней было выставлено сто семьдесят работ. Репин выставил тридцать четыре своих произведения. Из известных русских художников участвовали на выставке еще Поленов, Васнецов, Нестеров, Пастернак и Головин. Дали свои работы и два иностранца: Прадилла и Тьеполо. Кроме того, участвовали своими работами ученики академии: Малявин, Сомов, Кустодиев, Делла-Вос. Гауш. На этой выставке была показана большая картина Репина, изображавшая Веру Фигнер в тюрьме, названная в каталоге «Тоска». и хорошо запомнившаяся другая большая его картина «Дуэль», которую я увидел вновь в 1911 году в музее Венецианской Академии художеств, для которого она была приобретена у автора. На выставке эта картина производила большое впечатление: выразительность всех участников, особенно лицо смертельно раненного, освещение всей группы офицеров и леса первыми лучами солнца приковывали к себе внимание. Около картины постоянно неподвижно стояли группы посетителей, не отводивших от нее глаз.

Мастерские профессоров

По новому уставу академии главное место в системе преподавания было отведено мастерским профессоров-руководителей.

При первом же знакомстве с академией мне бросилась в глаза разница с Московским училищем. Те же люди, те же художники, а хоть и реформированная академия, но старый дух свой держит крепко и на свой лад переделывает новичков. Помню, как меня поразил первый торжественный акт, который был при мне. Я увидел всех профессоров, когда они, собираясь на заседание, проходили через площадку лестницы. Некоторые шли во фраках, многие же шествовали в парадных шитых золотом мундирах, в орденах, некоторые в лентах, со шпагами... Я увидел довольного собой В. Е. Маковского, проходившего в актовый зал. Меня поразил его вид: он шел в мундире, в орденах, с лентой. Я подумал тогда, как меняются люди в Петербурге. Как это не похоже на дух Московского училища, где все было просто и где художников невозможно себе представить такими разодетыми, какими я увидел их здесь. Смотря на Маковского, я не мог себе представить так же одетыми И. М. Прянишникова, Е. С. Сорокина, С. А. Коровина и других, которых я помнил вместе с В. Е. Маковским в стенах Московского училища. Может быть, это было мое вольнодумство, но мне не понравилась парадность, которую я увидел и которая была для меня совсем неожиданной. В этой части, во всяком случае, передвижники не внесли новшества в академию. Вот Репин не изменился, вступая в нее профессором,— каким был, таким и остался — ничего чиновничьего к нему не пристало.

Во второй половине 1890-х годов мастерская Репина особенно славилась. Большинство стремилось попасть в ученики знаменитого художника. Все наиболее талантливые учились в то время в его мастерской. Среди них выделялись Ф. А. Малявин, К. А. Сомов, А. П. Остроумова, О. Э. Браз, П. Е. Мясоедов, И. Я. Билибин, Б. М. Кустодиев. Тогда же в мастерской Репина учились Д. А. Щербиновский, П. Д. Шмаров, получившие заграничную командировку, а старостой был Н. Ф. Петров (выбранный на место Мясоедова, который ушел из мастерской в 1897 году). У Репина тогда было почти шестьдесят учеников. Одновременно ставили в мастерской три модели, но работать было тесно. Репин отказывал многим в приеме в мастерскую, количество же желающих не уменьшалось. Кончилось тем, что в 1903 году Репин обратился в совет профессоров-руководителей с просьбой назначить ему в качестве помощника его бывшего

ученика Д. Н. Кардовского. Таким образом, возникла так называемая вторая мастерская И. Е. Репина, в руководстве которой Репин предоставил Кардовскому полную самостоятельность.

Мастерская Н. Д. Кузнецова, в которую я поступил, просуществовала недолго. Учеников в ней было немного, но про нее всегда говорили с симпатией. Кузнецов завоевал симпатии учеников, беседуя с ними об искусстве. Он сам увлекался западной живописью. У него были картины иностранных художников, которые он показывал своим ученикам. Кроме того, он давал им просматривать иностранные художественные журналы, фотографии и книги по западному искусству. Эти знания из мастерской Кузнецова распространялись между учащимися всей академии.

Совсем особенный характер носила батальная мастерская П .О. Ковалевского, для которой было выстроено в академическом саду специальное помещение со стеклянными стенами и стеклянным потолком, с приспособлениями для привода животных. Здесь в условиях пленера писались с натуры лошади, коровы. Часто моделями в ней служили кавалеристы верхом на конях, которые направлялись в мастерскую из разных петербургских полков.

П. О. Ковалевский, доброжелательный, симпатичный человек, работал вместе с учениками в постоянном товарищеском и близком общении. Он был большим знатоком лошади, но рисовал совершенно свободно в любых движениях не только лошадей, но и собак, и волков, и зайцев, и лисиц. Разумеется, общение с таким мастером было очень полезно и высоко ценилось его учениками. Помню, на одном из собраний Академии художеств (где он всегда рисовал) он пером нарисовал сложную сцену псовой верховой охоты на лисицу. Потом он подарил этот рисунок мне.

Многолюдно было в мастерской В. Е. Маковского, хотя она и не пользовалась хорошей славой. Считалось, что к этому профессору и влиятельному члену академии шли ученики, желавшие сделать карьеру; здесь было много иконописцев, с большой и строгой выучкой, полученной ими в московских иконописных мастерских, а затем окончивших Московское училище.

В это время В. Е. Маковский был уже не тем прославленным художником, которого знали по его картинам из московской жизни.

Переехав в 1894 году в Петербург, он как будто потерял себя. То, что он выставлял на передвижных выставках, будучи профессором Академии художеств, носило следы чего-то заученного, во всяком случае, малоинтересного.

Про мастерскую Маковского и говорили, что там учат писать «картинки», «жанрики». При постановке моделей усаживали двух-трех натурщиков — старичков или старушек, которые должны были изображать какую-нибудь сценку. И вся мастерская пишет такие сценки, пишет так года два-три, а то и дольше, затем выходят на конкурс. Для конкурса сочиняют жанр посложнее. Удивительно, что темы брались почти всегда похожие на картины профессора, вроде «Примерка венчального платья невестой», «Смотрины», «В трактире» и т. п. Были, конечно, исключения, учились у Маковского и одаренные художники. Но только в его мастерской мог иметь место, например, такой случай: один из учеников, удостоенный на конкурсе заграничной командировки, на полученные две тысячи рублей уехал вместо заграничного путешествия в свой родной городок, открыл там лавку и успокоился на этом, забыв, что готовился стать художником.

Большой симпатией пользовалась граверная мастерская и ее добрейший профессор В. В. Матэ. Учеников у него было мало. Уютная, рабочая обстановка, дружеское общение с профессором, сохранявшееся и по окончании курса, приносили хорошие результаты. Матэ был очень отзывчивым и добрым. Он сердечно шел навстречу ученикам не только своей мастерской, но и всей академии, часто выручая при неудачах и помогая им. Василий Васильевич был милый, но беспорядочный человек. Очень подходил к нему и служитель мастерской Матвей Пуни — финн, бритый брюнет, с приветливой улыбкой, располагавший к себе при первом же знакомстве. Он много лет работал у Матэ, приобрел опыт в печатании гравюр и был хорошим советчиком ученикам в этом деле.

С 1894 года пейзажной мастерской недолго руководил И. И. Шишкин, а с его уходом профессором этой мастерской был избран А. И. Куинджи. В личной жизни Архип Иванович был очень скромен. Пользуясь возможностью помогать, он широко откликался на просьбы учеников, когда они к нему обращались. Он возил на собственный счет всех учеников своей мастерской за границу, а кончил тем, что оставил

все свое состояние Обществу имени А. И. Куинджи, состоявшему из его учеников.

У Куинджи был свой художественный метод. Он изучал освещение солнца и лунное освещение во все моменты дня и ночи, запоминая свои наблюдения. Развитая зрительная память давала ему затем возможность писать в мастерской. Он охотно приходил на помощь советами не только ученикам, но и опытным художникам по части солнечного освещения и очень любил рассказывать о том, как он писал знаменитым художникам их картины:

— Это ведь, это я написал Репину «Дуэль». Он это позвал меня к себе, показал картину, а я это и написал ему,— рассказывал Куинджи, придя ко мне в мастерскую, когда я в 1903 году заканчивал картину на конкурс.

Прежде чем сказать свое мнение о моей картине, он, стоя перед ней, с увлечением рассказывал мне о себе и лишь иногда взглядывал на картину. Потом, наконец, сказал:

— У вас нет композиции, картины нет...

Он взял мою палитру, тщательно вычистил ее, надавил на нее светлого краплаку, кадмиума и других красок, спросил маленькие кисти (картина же была в два метра), стал смешивать тона и молча накладывать на первом плане яркие точки. Я не мог понять, что он делает, потом увидел ярко освещенный вечерним солнцем цветок будяка. Написав его, Куинджи, передавая мне палитру и кисти, сказал:

— Теперь пишите все остальное растение,— и ушел.

Будяк пополнил пустоту первого плана, но композиция не изменилась от него: в мою задачу входило избежать в композиции «картинности».

На стенах пейзажной мастерской была размещена большая коллекция пейзажных этюдов, приобретенных академией у русских художников. Среди них особенно нравились тогда этюды облаков Федора Васильева.

В то время в пейзажной мастерской училось много талантливых художников, впоследствии прославленных мастеров, например Н. К. Рерих и А. А. Рылов. Двое других — Н. М. Фокин и Г. Г. Теснер, не менее даровитые, окончившие с успехом академию,— погибли вскоре после возвращения из заграничной командировки от чахотки.

Куинджи недолго оставался профессором пейзажной мастерской. Он рассорился со своими коллегами, а затем был отстранен от преподавания, но сохранил хорошие отношения с учениками и продолжал помогать им и советами и материально.

Товарищи. Н. В. Пирогов, Н. М. Фокин, Г. Г. Теснер, Н. А. Околович

Большинство учеников живописного отделения Высшего художественного училища состояло из окончивших Московское училище живописи, ваяния и зодчества, школу Общества поощрения художеств в Петербурге, киевскую, пензенскую, воронежскую, одесскую художественные школы; остальные ученики получили подготовку в других казенных и частных школах, например, в тенишевской школе, которой руководил Репин.

Я сближался прежде всего, естественно, с живописцами. С учениками архитектурного отделения, помещавшегося вдали от нас, на третьем этаже академического здания, видеться приходилось мало; из них близкие отношения у меня сложились только с А. В. Щусевым; это знакомство, перешедшее потом в дружеские отношения, сохранялось до самой его смерти.

Учеников-скульпторов было немного. Я встречался только с Л. В. Шервудом и С. Т. Коненковым — моими товарищами по Московскому училищу.

Много было среди учащихся разных людей, симпатичных, приятных и откровенно неприятных, умных и умом не отличающихся. Мне посчастливилось войти в кружок исключительно симпатичных, милых, талантливых и интересных людей. О них и хочется вспомнить здесь добрым словом.

По вечерам товарищи этого кружка (Фокин, Петров, Теснер, Глущенко, Мурашко и другие) чаще всего собирались у гостеприимного и всегда радушного Николая Васильевича Пирогова. У него была мастерская с небольшой комнатой и кухней. Он с братом приехал

в Петербург из Костромы. Брат его, Андрей, поступил в Горный институт, а Николай Васильевич в академию. Оба они были премилые люди, воспитанные, в высшей степени порядочные и очень хорошие товарищи.

Николай Васильевич жил всецело искусством. Это был физически слабый, но вместе с тем мужественный, бесстрашный человек, до страсти любивший лошадей. Я часто смотрел и поражался, как он, маленький, хилый, увидев на улице несущегося рысака, пару рысаков или тройку, забывал все и бросался им навстречу, чтобы увидать лошадь в движении. Замрет и смотрит, запоминая повадку бегущей лошади. И только в последнюю секунду отскакивает в сторону. Не раз приходилось наблюдать эту сцену и в страхе за него ожидать, что он вот-вот попадет под копыта, что его раздавят или искалечат. А он только радовался, что сделал новые наблюдения.

Пирогов писал картины, в которых всегда преимущественную роль играло изображение лошадей, как будто жизнь без лошадей для него и не существовала. Даже если изображались люди, сложный пейзаж с архитектурой, занимавшие большое место в картине (как, например, в «Царском поезде»), все-таки центральное место отводилось лошадям.

Он принимал участие в издании А. Ф. Марксом «Мертвых душ» Н. В. Гоголя и выполнил для него все иллюстрации, в которых участвуют Павел Иванович Чичиков, Петрушка, Селифан, знаменитая тройка лошадей и не менее знаменитая бричка.

На конкурс 1901 года Пирогов выставил картину «Привоз жалованного колокола в государев вотчинный монастырь». В 1914 году Академия художеств приобрела его произведения «Понесли» и «С конской ярмарки».

Пирогов любил брать большие размеры холстов для своих картин, и грустно было видеть, как силы его убывали, а он загорался новыми и новыми замыслами. Так, помню его громадный холст, изображавший тройку белых ломовых лошадей (написанных в натуральную величину), везущих большой котел; от напряжения подковы выбивают о булыжную мостовую искры; фон — городской пейзаж в белую ночь. Материалом для этой картины Пирогову послужила сцена, виденная им в Петербурге. Но этого впечатления было недостаточно для работы над картиной, да и нужных физических сил для нее уже не было.

Здоровье не позволяло Пирогову выходить из дома. Когда Николай Васильевич, показывая картину, отдергивал занавеску, охватывало чувство сострадания к художнику, который хотел одним энтузиазмом выполнить непосильную для себя работу. Картина не получалась, но сам художник этого уже не сознавал. Как ни богат был запас его наблюдений, он истощался без свежих впечатлений и этюдов.

Товарищи и его знакомые тяготели к нему, часто злоупотребляли его деликатностью, отнимая у него время беседами о своих интересах и делах,— засиживались у него далеко за полночь, а он удерживал их посидеть еще и еще, и хотя и думал о прерванной работе, но и виду не подавал, что его оторвали от дела.

Любимым посетителем кружка был Николай Михайлович Фокин, который звался просто Фока или Дедка. Всякий, кто встречался с ним, с первого же раза подпадал под обаяние этого скромного, незаметного человека. Он располагал к себе самых разных людей. Все льнули к нему, считали себя его близкими товарищами. Он был действительно хорошим товарищем: всегда придет на помощь, делясь своими знаниями, или же, сам нуждаясь, отдаст последний рубль. И все это делалось им с большой чуткостью. Я познакомился с ним невзначай, а как будто давно уже знал его. Мы подружились, и дружба наша сохранилась на всю жизнь. До знакомства с ним я слышал о Фоке только хорошее, и после его смерти память сохранила о нем одно светлое.

Фокин больше всего любил русскую зиму. Зимой он оживал. Еще любил осень, а лето не только не увлекало его, но он отмахивался от него, говоря: «Ну, что в нем хорошего — шпинат какой-то». Начиная с марта он начинал готовиться к этюдам. Пока еще не стаял снег, но уже можно было работать на воздухе, он снаряжался, запасался красками и торопился уехать за город. А на этюдах любил сумерки, вечер. Дневные этюды писал редко. Бывало, уже к вечеру, он, тепло одетый, в валенках и сусликовых рукавицах без пальцев, с дыркой для кисти, уходит бродить. Наблюдает, пишет этюды и, лишь когда совсем стемнеет, возвращается домой, неся в этюднике два, а иногда и три этюда. Так, начиная с таяния снега, весной, а потом, после летнего перерыва, осенью до наступления морозов, он собирал большой материал, который давал ему возможность работать в остальное время года над картинами.

Мне случалось работать с Фокиным на этюдах. Однажды я жил с ним близ станции Сиверской, в старой деревне, где уцелели старинные избы с чудной резьбой, где у крестьян сохранились еще старинные женские одежды. Деревня и ее живописные окрестности давали много материала для этюдов. Там же работал и П. П. Кончаловский. Каждый день к вечеру мы выходили втроем на этюды. Фока писал свои чудные сумерки, полные поэтического настроения, а Кончаловский делал на маленьких дощечках много этюдных «нашлепков», в которых преследовал чисто цветовые задачи.

Люди были разные, а жили и работали дружно. Фока говорил про Кончаловского, добродушно называя его «большим щенком»: «Он этюды свои ляпает». Это время, проведенное на этюдах, осталось в памяти как чудесная пора: было так хорошо работать. Возвращались домой, в избе тепло, велись самые захватывающие беседы об искусстве. Фока хорошо играл на балалайке. Кончаловский хорошо пел.

Этюды Фокина, написанные под Петербургом или привезенные из поездок по Северу, из Златоуста и из других мест, выделялись на отчетных академических выставках и имели успех у коллекционеров, у художников и у товарищей. Характерным мотивом их были: улички и домики в снегу, вдали церковка, лиловатая тучка с просветом вечернего неба. Мотив простой и знакомый, но так тонко были взяты тона снега и неба, что он воспринимался по-новому и в композиции и в красках. Ни у кого другого не увидишь то, что показывал Фокин.

Когда я познакомился с ним, он писал эскизы к картине «Антропка», навеянной концом тургеневского рассказа «Певцы». Прекрасно был задуман большой эскиз картины: мальчонка-пастушок, стоя на высоком берегу почти спиной к зрителю, кричит, держа у рта обе ладони, зовет Антропку... И, кажется, вы чувствуете, как звук его голоса несется в глубь картины, на отдаленный берег. Эскиз в трудную минуту был продан, картина же осталась невыполненной. А напиши Фокин ее так, как ему удалось наметить ее в эскизе, какая бы это была прекрасная русская картина.

На конкурс Фокин написал большой зимний пейзаж: выпал ранний снег, деревья в золотой листве, на высоком холме церковка, такая, как в Мезени, небо в облаках с просветами; снег и все остальное

освещено лучами заходящего солнца. Картина очень удалась, художник получил за нее заграничную командировку.

Когда дипломная картина Фокина была почти закончена, что-то в ней все еще не удовлетворяло его, и он был в некотором затруднении. К нему в мастерскую зашел Куинджи и, посмотрев, указал Фокину на ошибку в тоне в отношениях цвета туч к просветам неба. Фокин воспользовался советом, незначительная поправка преобразила небо — и вся картина заиграла.

Следующей и последней его работой была «Мартовская ночь». В ней он с особой чуткостью передал тишину ночи, прозрачный лунный воздух. Его картина ничем не походила на прославленные ночные пейзажи Айвазовского, Куинджи и других мастеров. Фокин подсмотрел красоту ночи своими глазами.

Не довелось Фокину полнее проявить себя, как и многим даровитым русским людям,— он рано умер от туберкулеза.

Когда Фокин был уже тяжело болен и жил в Финляндии, занимая небольшую мастерскую, я поехал навестить его. Он уже не вставал с постели, но, несмотря на тяжелое состояние здоровья, встретил меня с обычной приветливостью и трогательной нежностью. Меня поразило то, что болезнь не повлияла на его характер, незаметно было никаких признаков раздражения или отчужденности, но, наоборот, он проявил ко мне радушие и заботливость, что очень трогало и вызывало еще большую любовь к нему.

Из окна мастерской открывался живописный вид. Фокин рассчитывал писать этюды из этого окна, изучая разные моменты освещения. Так грустно было смотреть на окно, мольберт, краски, все готовое для работы, и видеть художника бессильным, безнадежно больным.

Кроме хозяйки, которая ходила за Фокиным, за ним еще ухаживали один финн, очень к нему привязавшийся, и сын хозяйки, с которым он занимался. Им Фокин оставил все свои краски и другие материалы.

Близким академическим товарищем Фокина был, тоже рано умерший, Григорий Григорьевич Теснер. Это был одаренный художник-пейзажист. Милый, скромный, нежной души человек, он вызывал у всех товарищей симпатию к себе. С Фокиным они были большими друзьями. Фокин был более сильной индивидуальности и оказывал на

Теснера влияние; оно было настолько сильно, что по окончании академии друзья решили разъехаться. Теснер уехал в Москву, а Фокин остался в Петербурге. Теснер, больной туберкулезом, продолжал работать, но зрение его все более слабело. Он умер слепым.

Кроме небольших картин и этюдов, Теснер написал только одну большую картину «Сумерки в березовой роще», за которую он получил от академии заграничную поездку.

Рано умерли и Пирогов, и Фокин, и Теснер, унеся с собой многие невыполненные замыслы. Каких настоящих художников в их лице потеряло русское искусство!

В начале нашего знакомства Фокин жил вместе с Теснером, Михайловским и Вороновым. По вечерам у них устраивалось рисование с натуры, приходили их товарищи: Глущенко, ученик Н. Д. Кузнецова, В. Н. Попов, учившийся еще в старой академии у В. П. Верещагина, последовательный его ученик по академическому рисунку; приходили рисовать Г. Н. Ермолаев, а также К. А. Сомов, бывший тогда учеником репинской мастерской. К Фокину с Теснером приходил и я.

Позднее я познакомился с учеником пейзажной мастерской Николаем Андреевичем Околовичем (белорусом, окончившим художественную школу в Одессе). В академии он занимался у Шишкина. Это был замкнутый человек, сторонившийся людей. Если же он знакомился с кем-нибудь, то знакомство сопровождалось некоей таинственностью. По улице он ходил с запрокинутой головой, всегда глядя в небо через пенсне. Его интересовала техника живописи и живописные материалы. Как ни придешь к нему, он всегда что-нибудь сосредоточенно стряпает, а жена помогает ему растирать краски. Они жили дружно и, казалось, очень подходили друг к другу. Но случилось так, что их дружная жизнь нарушилась: они увлеклись чтением Ницше; сначала чтения и разговоры о его философии шли в мирной обстановке, но идея о сверхчеловеке отравила обоих, особенно жену. Новое учение вскружило ей голову, она почувствовала себя выше окружающих ее людей. На Околовича стала смотреть, как на недостойного ее и, наконец, ушла от него. Это поразило Николая Андреевича. Он производил впечатление потерянного, казалось, он был на грани помешательства: не находил себе места, мало с кем разговаривал.

Постепенно придя в себя, он свыкся с своим несчастьем, переселился в Пензу и стал преподавать в художественном училище.

В одиночестве у него развилась страсть к собиранию драгоценных камней. Он не имел средств покупать крупные камни и собирал камни хорошего качества, но очень мелкие.

В 1912 году, по представлении его кандидатуры Русским музеем, он был избран Академией художеств хранителем музея. Когда он служил в музее, нередко можно было видеть, как он, рассыпав на столе свою коллекцию драгоценных камешков, любовался ими, составляя из них разные комбинации.

П. П. КОНЧАЛОВСКИЙ И ЕГО РАССКАЗЫ О В. И. СУРИКОВЕ

Из многих академических товарищей особенно прославились впоследствии двое — Б. М. Кустодиев и П. П. Кончаловский. Кончаловский рос в условиях, особенно благоприятных для художника. Его отец был близок к художественным кругам Москвы, что помогло ему выпустить издания произведений Лермонтова и Пушкина с иллюстрациями В. и А. Васнецовых, Врубеля, Серова, братьев Коровиных. Кончаловский еще гимназистом бывал в мастерских у Серова и К. Коровина и видел, как они работают. Петр Петрович с удовольствием вспоминал, как у Серова стоял на полу бочонок винограда, и он лакомился им всласть, сколько хотел.

Кончаловский рос баловнем. В академии он держал себя очень независимо, иногда даже вызывающе. Он был всегда окружен подпавшими под его влияние учениками. Он интересно, а иногда и артистически рассказывал или пел. Работа за мольбертом не мешала ему петь или развлекать соседей. У него была потребность привлекать на себя внимание. По своей внешности Кончаловский был большой, полный, с мягкими движениями.

На конкурс он написал реалистическую картину из жизни северных рыбаков. После окончания академии, съездив в Париж, он находился под большим влиянием Сезанна, а затем и Пикассо. Увлекшись крайне левыми течениями, он явился одним из основателей общества «Бубновый валет», участвовал на выставках «Ослиного хвоста», где на свои картины наклеивал французские булки или калачи, как и другие участники этих выставок. Но всегда он увлекался живописью. Главное для него был цвет. Он и предметы характеризовал цветом.

Кончаловский всегда работал много и очень продуктивно, иногда даже в ущерб качеству. Он работал, можно сказать, бурно и с увле-

чением. За многолетнюю жизнь он достиг большого совершенства в живописи. Когда я бывал у него в мастерской в Москве, он с помощью своего сына Миши показывал мне множество картин больших размеров, а иногда и громадные холсты, как, например, «Конница» («Купанье коней»), где группа всадников и их кони были написаны в натуральную величину, или «Пейзаж», который находится теперь в Русском музее. Такого громадного пейзажа не писал, кажется, ни один художник. Картин всегда показывалось так много, что я диву давался, когда только художник успевал их писать. Многие его работы охотно покупались, но и в мастерской стояли штабели законченных полотен.

У Кончаловских всегда было интересно бывать. Гостеприимные, они радушно принимали, вкусно угощали. Интереснее всего были рассказы и пение Петра Петровича. Он художественно, с пониманием и чувством исполнял русские песни, но также много знал и пел французских и итальянских народных песен. Голос у него был небольшой, но он принадлежал к числу тех любителей, исполнение которых доставляет бóльшее удовольствие, нежели пение заправских артистов.

Мне памятны рассказы его и Ольги Васильевны Кончаловской о Сурикове и других художниках, о заграничных поездках. Рассказы о Сурикове были особенно интересны, и я тогда же (15 марта 1928 года) их записал.

«...Суриков был недоступным и крутым в отношениях с людьми вне дома, в семье же был общительный, веселый, любящий. Делал гимнастику, шутил. Смотрел в окно и, наблюдая прохожих, смеялся, зарисовывал тех из них, которые занимали его чем-либо.

На улице, в трамвае, увидев забавную фигуру, смеялся в кулак. Попов, монахов, монахинь любил рисовать в смешном виде.

На акварели, сделанной в Троицкой лавре, изобразил, как передают по головам просфоры и свечи, как стучат свечой по голове волосатого протодиакона...

Голубкину уговорил разбить свой бюст ее работы и успокоился и повеселел только тогда, когда добился этого.

Портрет с него Крамского исправил, придав себе особенности казацкой прически и сделав на нем другие поправки. На оборотной стороне этого портрета под подписью: «Писал Крамской» написал: «Поправлял Суриков», но потом эту приписку стер.

Портрет жены. 1914.

К. А. Сомов. ***1921.***

Суриков написал великолепный портрет дамы-немки. Этот портрет долго висел у него, он вполне был им доволен. А в один прекрасный день он почему-то его изрезал. (Кончаловские говорили, что этот портрет был отличной живописи и как женский портрет тоньше и выше серовских.)

Картина «Благовещение» стояла свернутой, и Суриков, показывая на видневшийся кусочек живописи, говорил: «Нужно смотреть, Петя, как не надо писать. Картину видно по маленькому куску, хороша она или плоха».

Суриков продал в Харьков две свои работы за большую цену, а продав, поехал догонять покупателя. Ночью разбудил его, выпросил у него обратно свои вещи, вернул ему деньги, а картины уничтожил. И только после того успокоился...»

ВОСПОМИНАНИЯ О БОРИСЕ МИХАЙЛОВИЧЕ КУСТОДИЕВЕ

С Борисом Михайловичем Кустодиевым я познакомился в 1896 году, когда мы оба поступили в Академию художеств. Мы учились с ним в классах, а затем вместе в мастерской у Репина, которую и окончили одновременно в 1903 году.

Помню Кустодиева всегда за работой, он, что называется, время не терял. Его и не слышно было, всегда он был занят. Окончатся общие занятия в натурном классе, он пообедает в академической столовой и снова принимается за работу,— уединится где-нибудь на антресолях вестибюля и пишет эскиз или портрет кого-нибудь из товарищей.

Его эскизы того времени — «Бунт против бояр на старой Руси», «У кружала стрельцы гуляют» и другие — получают премии на конкурсе эскизов; его портреты, писанные в годы учебы в академии, выставляются на выставках у нас и за рубежом. О Кустодиеве начинают говорить, а на выставке в Мюнхене за портрет И. Я. Билибина ему присуждается золотая медаль.

В это время большой интерес вызывали у академической молодежи выставки «Мира искусства». Большим вниманием пользовались дягилевские выставки иностранных художников, знакомившие молодежь с мастерами западноевропейских стран. Журнал «Мир искусства» давал репродукции с произведений наиболее выдающихся европейских художников, а также сведения о западном искусстве.

Группа мирискуссников противопоставлялась тогда передвижникам с их выставками, утратившими к девяностым годам всякий интерес у молодежи. Это было время, когда Серов, Суриков, Нестеров, Рябушкин, Левитан и талантливые молодые художники выходили из Товарищества передвижных художественных выставок и выставляли свои

произведения либо на выставках «Мира искусства», либо «Союза русских художников». Даже сам Репин увлекся и принял участие на выставке «Мира искусства».

На дягилевской выставке скандинавских художников впервые у нас были показаны картины известного шведского художника Цорна. У Кустодиева целый начальный период его творчества прошел под большим влиянием этого шведского мастера. Чрезвычайно ярко это влияние сказалось на портретах; в портрете В. В. Матэ Кустодиев очень близко подошел к манере шведа, написав его цорновскими, плавными, длинными, мазками.

Увлекался Кустодиев и французскими портретистами, с которыми знакомился по репродукциям журнала «Мир искусства» и в библиотеке Академии художеств, где он рассматривал иностранные журналы. Под французских портретистов он задумал написать портрет. Помню, смотря на меня, он сказал: «Вот бы написать с вас портрет, как у Бенара».

Разные увлечения и влияния испытал на себе Борис Михайлович за время академической учебы: здесь было влияние Репина, влияние Цорна, влияние «Мира искусства» и другие, но все эти влияния были проходящими, в дальнейшей его деятельности от них осталось немного следов.

Ни по академическим эскизам Кустодиева, ни по другим его работам начального периода его творчества нельзя было угадать будущего автора картин, рисунков, иллюстраций, театральных постановок, изображающих русскую жизнь, русскую природу, богато насыщенную сценами русского быта.

Кустодиев находился под влиянием Цорна еще тогда, когда писал, помогая Репину, правую часть картины «Заседание Государственного совета». В широкой, обобщающей манере написана им и его конкурсная картина «Базар в деревне», за которую он получил командировку за границу.

Когда я привез из Тульской губернии свою дипломную картину (за два месяца до конкурса) и оканчивал ее в академической конкурентской мастерской, я застал Кустодиева, уже давно работавшего рядом в своей мастерской. Как-то он позвал меня к себе, где я и увидел совсем оконченный его «Базар в деревне» и расставленные

здесь же подготовительные к нему этюды. Картина тогда показалась мне скомпонованной, как большой этюд, написанный хорошо, в спокойной гамме; в ней привлекала прозрачность зимнего воздуха, и в то же время, при первом взгляде, она казалась бедной в цвете — в ней отсутствовала яркость красок, всегда поражавшая в деревенских базарах. Тема требовала скорее обилия пестроты, нежели однотонности, в ней не было ни ярких красных товаров, ни ярких женских одежд, ни весело раскрашенных игрушек, посуды, наконец, не было и обычной на базарах толпы. Впоследствии Кустодиев возвращался не раз к этой теме, и тогда его базары наполнялись яркими цветами.

Потом Кустодиев пришел ко мне смотреть мою картину. От его посещения у меня осталось впечатление: пришел, посмотрел, холодно сказал: «Этюдов мало»,— и равнодушный ушел.

На конкурсной выставке «Базар в деревне» и другие работы Кустодиева очень удачно выделились среди прочих экспонатов. Картина очень выиграла в большом выставочном зале. Кустодиев заслуженно получил заграничную командировку.

Вскоре Репин закончил свою картину «Государственный совет», в работе над которой ему помогал Кустодиев, после чего Борис Михайлович с женой уехали во Францию и затем в Испанию.

В мае 1904 года Кустодиев вернулся в Петербург. Я встречался с ним в Новом обществе художников, в которое Борис Михайлович вступил членом, оставаясь в нем и участвуя на его выставках в продолжении пяти лет. Он, как всегда, работал много, выставлял также на выставках «Союза русских художников» и на других выставках, а с 1909 года его работы стали появляться на выставках «Мира искусства», где Борис Михайлович в дальнейшем участвовал постоянно.

Однажды Кустодиев позвал меня к себе, это было в 1904 году. Юлия Евстафьевна и Борис Михайлович встретили меня приветливо и дружелюбно; тут же был маленький Кирилл. Кустодиев-семьянин произвел на меня впечатление бодрого, повеселевшего и счастливого. В нем не было той сумрачно-замкнутой сосредоточенности, которую раньше можно было наблюдать.

На мольберте стояла его картина «Утро», написанная с натуры в той комнате, в которой мы сидели. В ней привлекали сдержанная, свежая живопись и особенно удачно написанное тельце ребенка.

Борис Михайлович рассказывал оживленно и с увлечением о своем путешествии по Испании, о ее великих художниках; показал сделанную им копию с портрета Веласкеса, испанские этюды, а также небольшую картину «Страстная пятница в Севилье». Написанная по возвращении в Петербург картина «Утро» была приобретена с выставки Нового общества художников в Русский музей. На выставках того же общества выделялись особенно его портреты — Ю. Е. Кустодиевой с собакой и превосходный портрет семьи Поленовых. Первый из них был приобретен для Русского музея, а второй был затем отправлен на выставку русских художников в венском Сецессионе и приобретен там для музея Бельведер.

Вспоминается, что эти годы Кустодиев был совсем здоровым, подвижным и как всегда энергичным. Тогда ни в чем нельзя было заметить в нем признаков страшной болезни, которая проявила себя в сильной степени в 1912 году.

В дальнейшем мои более близкие встречи с Борисом Михайловичем происходили преимущественно в 1920-х годах. В это время он был известным художником, со своим не похожим ни на кого творческим лицом. Как-то я был у него на Петроградской стороне на Введенской улице. Он был уже прикован к креслу и передвигался по комнатам, двигая руками за колеса. А творческая деятельность его в это время достигла большого напряжения. Как будто неподвижность заставила его сосредоточить все свои усилия на любимом искусстве, как будто, найдя себя, он, казалось, спешил воплотить все свои впечатления жизни и замыслы, которые рождались в его воображении и беспокоили его.

Мы разговорились, вспоминали годы учения в академии. Он говорил взволнованно, сипловатым, приглушенным голосом; сетовал на академическую систему преподавания, говорил, что в академии нас держали в каком-то замкнутом круге, знакомство с великими мастерами искусства проводилось по-казенному. «Мы совсем не знали голландского искусства, а какие замечательные мастера еще были! Вспомнить хотя бы Брейгеля. Какой это чудесный мастер, а я только недавно узнал его. Он очень увлекает меня».

Это увлечение Кустодиева Брейгелем сказалось особенно в его сложных пейзажах и многофигурных жанровых композициях, как будто

Брейгель подсказал ему, как нужно смотреть на русскую природу. При большом чувстве и понимании Кустодиевым явлений русской жизни и родной природы влияние Брейгеля дало чудесный результат. При этом сам Кустодиев говорил, что он через голландских художников и через Брейгеля нашел себя. Близкие ему по духу пейзажи, карнавалы, детские игры Брейгеля помогли по-своему увидеть картины русской природы, разнообразие и особенности деревенских праздников, ярмарок, масленичных катаний.

Потом Борис Михайлович стал показывать мне свои работы. Показывая, он горячо говорил о них. Этот несчастный калека горел, когда говорил об искусстве. Меня поражал его интерес к вопросам общественной жизни, к совершающимся вокруг событиям. Он расспрашивал меня также о выставках, о всем, что делается в Русском музее. Он не удовлетворился тем, что я ему рассказал о музее, и в апреле 1925 года написал мне:

«Дорогой Петр Иванович!

Всеволод Владимирович Воинов сообщил мне, что моя «Купчиха на балконе» наконец-то привезена из Москвы и теперь у Вас в музее. Так как у нас с Вами было условлено, что отдаю я эту картину Вам, если Вы ее по получении сейчас же повесите в залах, то моя к Вам покорнейшая просьба не откладывать этого в долгий ящик. При первых хороших днях я мечтаю приехать в музей, который еще не видал в Вашей новой развеске.

Дружески жму Вашу руку

Ваш Б. Кустодиев» [1].

Немного спустя «Купчиха на балконе» была повешена в зале, Кустодиева привезли в музей, где его радушно встретили, посадили в приготовленное для него кресло на колесах и повезли по всем залам нижнего и верхнего этажей, останавливаясь дольше на тех частях экспозиции, которые ему были более интересны.

Он внимательно смотрел и радовался особенно, глядя на картины любимых им русских художников.

---

[1] Письмо Б. М. Кустодиева к П. И. Нерадовскому хранится в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи. Фонд 31.— *Прим. ред.*

Он похож был на человека, которого выпустили из заключения на свободу. Оживленно он высказывал свои впечатления.

Вспоминаю, с каким вдохновением Кустодиев говорил мне о красоте, о колоритности старой жизни, о богатстве и разнообразии ее быта. «Какие самобытные типы давало, например, купечество, совсем особые — духовенство, и так каждое сословие: военные, дворянство, крестьянство, чиновничество... По всей стране на местах каждое сословие приобретало новые особые разновидности. Как это было интересно художнику. Меня это увлекало и увлекает,— говорил Кустодиев,— несмотря на то, что я с большим интересом всматриваюсь в совершающиеся перемены, сознаю важность и значительность того, что происходит на наших глазах...»

Кустодиев как бы спешил увековечить красоту старого быта, изображая своих купчих, торговцев, извозчиков, купцов, катанья на тройках, базары, волжские города и многие другие явления ушедшей жизни, и в то же время стремился отразить новую жизнь, когда писал, глядя с пятого этажа, из окна своей мастерской, «Манифестацию» или когда писал картину «Большевик».

Нужно было видеть Кустодиева — с каким увлечением он говорил, показывая свои картины и рисунки, о русской природе, о русской жизни,— чтобы вернее почувствовать, из какого источника рождалось его творчество.

В двадцатых годах, бывая у Бориса Михайловича, мне всегда интересно было видеть все новые и новые его работы. И что поражало: здоровье его ухудшалось, он переносил мучительные процедуры лечения, ужасные страдания при операциях в области спинного хребта, а в его многочисленных произведениях страдания эти не только не отражались, но нельзя было найти и следа их. Наоборот, если не знать Кустодиева, состояния его здоровья, разве можно представить себе, что все его бодрое, полное веселья, жизнерадостное творчество принадлежит измученному болезнью, прикованному к креслу калеке, который, пока мог двигаться, накопил обильное богатство наблюдений и щедро черпал из него нужный ему материал. В то время, когда Борис Михайлович мог передвигаться почти только в пределах своей квартиры, он не мог видеть ни веселых катаний на масленице, ни сельских праздников, ни деревенских базаров, ни конских ярмарок,

ни московских трактиров, ни купцов, ни купчих, наконец, ни разнообразных картин природы, которые он изображал. Все его произведения оставляют у зрителя такое впечатление, как будто художник продолжал путешествовать по России, наблюдая повсюду красоту русской природы, пышащих здоровьем людей и их веселье.

Все искусство Кустодиева и в годы революции дышало приподнятой бодростью, пафосом, необыкновенной творческой энергией. У него уже не было прежней возможности наблюдать, а то, что удавалось ему видеть, было очень ограничено, особенно по сравнению с множеством наблюдений старой жизни, сделанных им до его болезни.

Как-то в комитет Общества поощрения художников на Большую Морскую ко мне заехал управляющий делами Совнаркома Горбунов, приехавший из Москвы по делам. Он сказал мне, что, окончив дела, хочет объехать мастерские некоторых петроградских художников, чтобы приобрести у них, если будут, хорошие произведения или сделать им заказы. Он просил меня помочь и поехать с ним вместе. Я рассказал ему, кто здесь из художников в настоящее время работает. Договорились начать объезд с Кустодиева. Мы застали его в мастерской за работой. Он показал свои произведения. Они очень нравились Горбунову, он с удовольствием смотрел их, но, видимо, не решался сделать выбор для приобретения и медлил. Борис Михайлович тем временем говорил о новых своих картинах, задуманных им на темы революции, которые он непременно хочет выполнить. Он предлагал не одну тему, а перечислял несколько тем для картин, раскрывая их содержание, предлагал темы панно для уличного оформления. Горбунов с интересом слушал художника, который, так же как и его работы, произвел на него большое впечатление. Мы засиделись у Кустодиева до темноты. Продолжать объезд художников было уже поздно. Горбунов закончил деловую часть разговора с Борисом Михайловичем, мы простились с ним и уехали. Дорогой Горбунов говорил о своем впечатлении, поражаясь энергией Кустодиева. Его удивляло, как он может так много работать при его болезни. Говорил, что ему необходимо помочь.

Однажды, придя к Кустодиеву, это было в 1921 году, я был поражен, увидев у него портрет Шаляпина. Не укладывалось в голове, как мог он, беспомощный, взяться за работу над таким ответствен-

ным большим портретом, а тот стоял уже оконченным! На нем прекрасно написана исполинская фигура великого артиста. Он изображен во весь рост, в натуральную величину, удачно схвачено характерное движение, чудесно написана голова в бобровой шапке; в руке Шаляпин держит на поводке белого бульдога. За его фигурой зимний вид волжского города с разнообразными людскими сценами пестрой городской жизни; вдали идут две дочки Федора Ивановича в сопровождении его гримера Исайи Дворищина.

Из всего, что было написано на картине, можно было заключить, что Кустодиев не только не старался упростить задачу, а не боясь затраты труда, по обыкновению своему, осложнял ее, заботясь только о том, чтобы полнее выразить свой замысел.

Я невольно спросил Бориса Михайловича, как же он писал такой большой портрет? На это он просто объяснил мне, что на потолке укреплялся блок, через который была пропущена веревка, с привешенным на конце грузом; с ее помощью можно было приближать к креслу холст самому, без посторонней помощи, наклоняя к себе настолько, чтобы кистью доставать до его поверхности, проверять написанное, а затем удалять холст на нужное расстояние. Это придуманное Кустодиевым приспособление и помогло ему работать над такой сложной картиной.

Художники поймут, с какими большими неудобствами и физическими трудностями была связана эта работа. А он, как ни в чем не бывало, объяснил мне весь технический процесс работы, и, слушая его, забывалось, что перед глазами больной художник, лишенный свободы движения.

Этот портрет Шаляпин увез с собой в Париж, где у него была хорошая коллекция картин русских художников. В России же остались: повторение большого портрета в малом размере и отличный рисунок головы Шаляпина, выполненный цветными карандашами.

Когда происходили сеансы шаляпинского портрета, чуткого артиста трогала трудная работа Кустодиева, к тому же такая удачная. Весь облик художника и его искусство не могли не произвести на Шаляпина большого впечатления. Довольный своим портретом, Федор Иванович, желая доставить Кустодиеву удовольствие, в день своего выступления перед спектаклем заезжал за Борисом Михайловичем, брал его

из кресла, на руках сносил с пятого этажа, усаживал с собой в автомобиль и вез в Мариинский театр, где помещал в своей ложе. По окончании спектакля он тем же порядком отвозил его домой, вносил Бориса Михайловича в квартиру и, лишь усадив в кресло, покидал его.

Вспоминая Бориса Михайловича Кустодиева, обязательно вспоминаешь его произведения, а у него их так много. Он был всегда жаден до работы, ему мало написать картину, сделать постановку в театре, он не останавливался на этом, делал вновь один или несколько вариантов. Он не ограничивался живописью масляными красками, работал во всех видах техники. В рисунке, гравюре, литографии и в скульптуре у него есть очень удачные произведения, большие достижения и в театральных постановках и в иллюстрациях, в портретах, пейзажах и жанрах. Как поэтичны и значительны его эскизы к «Грозе» А. Н. Островского, к «Смерти Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина, к «Блохе» Е. И. Замятина, иллюстрации к «Тупейному художнику» Н. С. Лескова.

У Кустодиева картина всегда населена людьми со всем окружением их жизни. В этом отношении он напоминает старых голландцев. Разнообразны его картины ярмарок, праздников в деревне, хороводов, маслениц, гуляний в окружении построек, домов, балаганов, лавок, палаток, животных, птиц, везде царящего оживления, сливающегося в праздничную толпу. Казалось, в его отображении эти темы исчерпаны, а он пишет все новые и новые вариации картин, рисует, создает прекрасные театральные декорации.

У Кустодиева картина — всегда рассказ. Он художественным языком рассказывал, что люди делают. Он так любил наблюдать людей и рассказывать о них, при этом всегда в живом окружении природы или обстановки. Это одинаково в картинах, рисунках, иллюстрациях, театральных постановках. Часто Кустодиева одолевает жадность рассказать как можно больше в одной картине, даже в картине с весьма ограниченной темой, как, например, в «Голубом домике» 1920 года, жизнь в котором показана художником в шести сценах: на балконе супруги заняты чаепитием, три приятеля за беседой, две женщины о чем-то судачат, свидание молодой пары, на крыше мальчик гоняет голубей, и, наконец, гробовщик у входа в свой подвальчик занят чтением. Тот же сложный рассказ в картине «Осень» 1919 года (около

домов между высокими деревьями три женские фигуры, корова на первом плане) и в других. Часто можно видеть, как художник привлекает зрителя к своей картине: заинтересовавшись какой-нибудь одной сценой, он рассматривает ее, затем переводит глаза на сцену, написанную рядом, она еще больше привлекает его внимание, и так смотрит он сцену за сценой, пока не оторвет глаз от картины, не отстранится от нее, чтобы обнять глазом всю пеструю жизнь зараз вместе со всем ее красочным окружением. Кажется, художник водит зрителя, рассказывая ему изображенное.

Если просмотреть все творчество Кустодиева, много отражений разных влияний и стилей можно наблюдать в нем, но главный, основной стиль Кустодиева выявился у него, начиная с его картин «Ярмарка» (1906 год, темпера), «Праздник в деревне» (1907 год, темпера) и «Ярмарка» (1908 год, темпера), на которой крестьяне видны на втором плане через пролет палатки и во весь рост на первом плане перед палаткой. Все три картины в Третьяковской галерее. После этого времени уже все кустодиевские композиции выдержаны в оригинальном национальном стиле.

Различные влияния можно наблюдать и в портретном искусстве Кустодиева, они начались со времени его ученических лет, но в портретах стиль Кустодиева не установился до последних его работ. В зрелую пору увлечения Кустодиева были иными и также разными. В поисках русской техники живописи он обращался к мастерам русского искусства первой половины XIX века, когда, отказываясь от широкого письма мазками, он увлекся гладкой живописной поверхностью, беря себе за образец то Венецианова, то Зарянко, то оставаясь верным увлечениям старыми голландскими мастерами. Но следуя новым своим исканиям в живописной технике, Кустодиев, преодолевая неудачную поверхность картины, создал ряд значительных портретов, как, например, артиста Московского Художественного театра В. В. Лужского, Ю. Е. Кустодиевой и О. И. Шимановской (портреты 1920-х годов), в которых работа над живописной техникой доведена до значительного совершенства мягкой, прозрачной и в то же время компактной поверхности. Однако Кустодиеву не удалось создать портрета более значительного и оригинального, нежели портрет Шаляпина, такого настоящего кустодиевского русского портрета, удачного как в смысле

стиля, так и в отношении характеристики. Стиль этого портрета возник у Кустодиева в процессе работы над картинами, особенно над однофигурными полотнами его купчих. Нельзя забывать конечно и его «Автопортрета» 1912 года, находящегося в галерее Уффици во Флоренции. Здесь линия русского кустодиевского портрета примыкает к портретам Сурикова, Виктора Васнецова и Рябушкина, а не к портретистам первой половины XIX столетия. Здесь Кустодиев нашел опять-таки оригинальный свой стиль, ни на кого не похожий.

Еще в первые годы нашего знакомства Кустодиев не раз просил меня позировать ему для портрета. Но тогда ему не удалось написать мой портрет. Лишь в 1922 году, когда мы однажды сидели с ним, беседуя в его мастерской, он неожиданно сказал мне: «Посидите так, я нарисую вас», и тут же, взяв небольшой лист бумаги, глядя на меня исподлобья, стал ваткой, накрученной на спичку, набирать пыльцу натертого карандаша и рисовать ею без контура. Наметив таким образом общую форму, он взял карандаш и докончил им рисунок, не доведя его до конца, лишь слегка тронув сангиной. Не помню, но кто-то помешал, и сеанс был прерван. Этот рисунок вскоре купил у Бориса Михайловича И. И. Бродский для своей коллекции.

Напряжение, с каким работал так много Кустодиев, наконец сказалось, силы ему изменили... Перед смертью он говорил: «Я устал, очень устал и работать больше не могу, не могу жить больше... и не хочу».

АЛЕКСЕЙ ВИКТОРОВИЧ ЩУСЕВ

Март 1898 года. Коридор Академии художеств, около входа в нижнюю канцелярию. Я вышел с Н. М. Фокиным; неожиданно мы столкнулись с Алексеем Викторовичем Щусевым. Он только что вернулся из заграничного путешествия. Фокин хорошо знал Алексея Викторовича, я был немного знаком с ним. Помню, мы простояли в коридоре довольно долго. Поговорили о новостях, потом Щусев порассказал нам кое-что из своего интересного путешествия, затем стал с жаром доказывать значение В. М. Васнецова для русского искусства: он тогда был им очень увлечен. После интересной беседы мы разошлись. Щусев оставил у меня тогда хорошее впечатление. Но я не знал, что в дальнейшем, в продолжение почти всей моей долгой жизни, мне часто и подолгу придется встречаться с этим талантливым, трудолюбивым и отзывчивым человеком и, наконец, проводить его в последний путь.

В 1902 году Щусев вел работу по перестройке дома Олсуфьевых на Фонтанке № 14, против Инженерного замка. Он сделал проект фасада в стиле петровского времени, характерном для петербургских построек начала XVIII века и поныне сохраняющемся в Ленинграде и его окрестностях. Щусев тонко, прочувствованно прорисовал детали фасада: балкон с узорной решеткой, с полукруглым выступом над гербом и крышу, которая в виде мансарды покрывает надстроенный четвертый этаж, наличники, карнизы, профили.

Меня интересовала постройка, и я часто подымался на леса уличного фасада. Интересно было наблюдать, как архитектор внимательно следил за художественной отделкой здания, как он показывал лепщику прием, которым нужно придать бо́льшую сочность завитку, как он при этом сам умелой рукой исправлял лепку.

Скульптор Л. О. Шервуд лепил в центре фасада над балконной дверью герб владельца дома с двумя портретами. Щусев настойчиво добивался стиля эпохи в самой манере лепки. Тот же метод в работе архитектора можно было видеть при окраске фасада: не маляр давал пробу, а Алексей Викторович сам делал пробный образец окраски, объяснял, как его составить, а также указывал, что для получения желательной фактуры нужно предварительно промазать стену цементным раствором.

Нелегко было архитектору ломать шаблонные навыки, укоренившиеся в строительном деле, но Щусев до конца доводил свои требования и получал нужную ему художественную обработку и в лепке, и в ковке железной решетки, и в окраске стен.

С какой добросовестностью и, я бы сказал, любовью Щусев относился с самого начала к своей работе! Он всегда видел свою постройку в натуре, а не только в проекте, в чертеже. Давая шаблон мастеру, он добивался точного, безукоризненного его выполнения, а если надо было показать, как сделать, сам брался за стену, за лоток с штукатуркой. Без этой практической помощи и не могли бы выполняться его требования. Щусев работал как зодчий-художник. Этим он очень отличался от большинства своих современников, тех архитекторов, которые ограничиваются проектным чертежом и, вполне полагаясь на мастера-исполнителя, удовлетворяются шаблонным изделием.

Когда Щусев проводил реставрацию в Овруче церкви св. Василия XII века, он самым тщательным образом изучал остатки постройки, семь веков находившейся в развалинах. На основании всесторонне обследованного материала он приступил к работе над проектом реставрации церкви, которую он мысленно мог воссоздать в натуре во всех подробностях.

В 1902—1908 годах я был членом комитета по увековечению памяти битвы на Куликовом поле. Комитет предложил Щусеву сделать проект храма-памятника. Проект его был принят, и он был очень доволен этим. Он говорил тогда о своей работе: «Это первый мой творческий опыт, где я шел по новому пути использования русской архитектуры, далекому от сухих академических схем».

Я мало мог бывать на месте стройки. Моя роль сводилась больше к выполнению поручений комитета в Петербурге. На месте работала

группа скромных, честных и увлеченных делом людей, в числе которых были два художника — В. А. Комаровский и Д. С. Стеллецкий. Последний не любил Щусева, очень критически относился к его постройкам в древнерусском стиле, считая, что он, Стеллецкий, лучше понимает русский стиль. Критика эта была, конечно, его личным делом, но он одновременно вел против Щусева где только мог интриги. От этого происходили неприятности. Щусев же во время приездов вел себя по-генеральски — поведение, воспринятое тогда молодыми архитекторами от профессоров старшего поколения. Считалось, что архитектору нужно держать себя строгим начальником, которого все участники строительных работ должны бояться. Между тем, несмотря на опыт и дарования Щусева, это вредно отражалось на деле и мешало как участникам постройки, так и самому архитектору. Нужно еще указать на увлечения Щусева в молодые годы архаическими приемами, часто совсем неубедительными, подражательными. Как нарочито придуманные, они производили нередко впечатление бутафорской ненужности.

Щусев хорошо рисовал. Еще в академии Репин, увидев его рисунок фигуры натурщика, остановился, внимательно посмотрел, а потом сказал: «Не надо и спрашивать — сразу видно, что рисовал архитектор! Как хорошо построена фигура... В пору живописцам поучиться».

Помню, в 1915 году на Казанском вокзале шли строительные работы. Санитарный поезд, в котором я служил во время войны, сдав раненых, до отправки вновь на фронт стоял на Казанском вокзале. Я часто встречался здесь со Щусевым. После утреннего завтрака мы с ним шли на вокзал в чертежную мастерскую, заставленную длинными столами, за которыми работали помощники архитектора. Щусев подходил к каждому, не спеша, внимательно рассматривал чертеж, говорил помощнику свои замечания, затем, продолжая обсуждать и давать объяснения, как-то незаметно брал чистую кальку, накладывал ее на часть большого чертежа и уверенно наносил на ней акварелью исправление, которое преображало деталь. Нужно было видеть, как во время длительного обхода, легко и изобретательно, из-под кисти Щусева появлялись новые элементы постройки, каждый раз в измененной расцветке. Так руководил Щусев разработкой своего проекта, не жалея сил перерабатывал его в целом, не пропуская ни

одной детали и добиваясь высокого строительного качества. Окончив обход мастерской, Щусев прошел со мной на постройку вокзала, увлекательно рассказывая о своем детище. Он показал мне также ряд своих проектов вокзалов на Казанской железной дороге. У меня осталось впечатление, что Щусев очень вырос как зодчий, его вкус стал требовательнее, строже: на Казанском вокзале уже нигде нельзя было обнаружить пристрастия к бутафорской архаике.

Щусев работал много. Я видел у него всегда массу чертежей, проектов, рисунков. Это были, главным образом, работы для трапезной в Киево-Печерской лавре и для реставрации церкви св. Василия в Овруче (за которую он получил звание академика).

Заказов у него с годами становилось все больше и больше. С увеличением количества ответственных построек, которые ему поручались, и успешным окончанием их все более прославлялось его имя. Он возводил здания в Москве и в других городах.

Когда Щусевым была закончена постройка церкви в Натальевке, я приехал туда с И. С. Остроуховым. Этот храм был задуман как храм-музей. В нем были собраны действительно великолепные коллекции древнерусского искусства, и постройка Щусева хорошо сочеталась с редкими древними иконами и с церковной утварью. Все эти драгоценные памятники древности были собраны во многих старых культурных центрах России. А скульптурный каменный колодец, установленный близ храма, был вывезен из Италии. Показывая мне храм, Щусев подвел меня к колодцу и попросил сфотографировать его, потом сам снял меня у этого же колодца.

В 1926—1929 годах Щусев был назначен директором Третьяковской галереи, а я членом правления и членом ученого совета галереи с оставлением в должности заведующего художественным отделом Русского музея. Я проводил четыре дня в Москве и на три дня возвращался в Ленинград. По окончании работ в галерее мы шли с Алексеем Викторовичем к нему в Гагаринский переулок и по дороге заходили купить что-нибудь к обеду. Затем в кабинете шли разговоры; иногда Алексей Викторович показывал свои новые работы или вновь купленные древние вещи. Он собирал художественную старину — все, что ему понравилось, без системы. То у него появится древняя русская икона, то вышивка, а то статуэтка хорошего итальянского мас-

К. Ф. Юон. *1923.*

Е. С. Кругликова. *1933.*

тера или рисунок сангиной Александра Яковлева или гуашь Серебряковой. Весь кабинет был полон редкостями. Щусев любил их показывать; рассказывает и сам любуется, довольный своим приобретением.

В кругу своих товарищей, знакомых Щусев — симпатичный и радушный хозяин. Его разговор был не лишен юмора, острых замечаний; он добродушно смеялся, но нередко можно было заметить, как на лицо его падала тень какой-то глубокой грусти, а иногда и тоски, внезапно омрачавшей его. Надо было удивляться, как только этот энергичный человек мог сохранять жизнерадостность, когда на его глазах долгие годы жили двое его тяжело больных детей...

Последний раз я был у Щусева незадолго до его смерти. Слово за слово, вспомнили прошлое. Алексей Викторович достал папку с рисунками из путешествия по Египту. Когда мы ее просмотрели, он стал доставать одну за другой папки с интересными акварелями и зарисовками, сделанными с архитектурных памятников, пейзажей и типов в Турции, Италии и других местах, где он побывал во время своего полуторагодового путешествия по Африке и Европе (по окончании академии). Поражало количество талантливых рисунков и набросков. По ним можно было видеть, с каким увлечением и с каким трудолюбием молодой зодчий отдавался работе.

Показывая свои старые папки, Щусев с грустью сказал, что ему хотелось бы теперь освободиться от своих больших работ и поработать для себя над тем, до чего руки никак не доходят.

Но поток неотложных дел нес его, подчиняя своим требованиям остаток сил. И он согласился все-таки отправиться в Киев самолетом, несмотря на запрещение врача пользоваться воздушным сообщением. Эта поездка для слабого, истощенного диабетом организма Алексея Викторовича (да еще такая беспокойная, с встречами и банкетами) была ему уже не по силам. Когда он вернулся в Москву, его вынесли из вагона, чтобы отвезти в больницу...

В МАСТЕРСКОЙ ПАОЛО ТРУБЕЦКОГО

В 1902 году мне довелось быть в мастерской Паоло Трубецкого на Невском проспекте, вблизи Александро-Невской лавры. Он работал тогда над конной статуей Александра III.

Посещение обширной мастерской, выстроенной специально для работы над памятником, дало мне возможность видеть обстановку, в которой жил и трудился прославленный скульптор.

Софья Николаевна Глебова, урожденная Трубецкая, приехала тогда из Москвы в Петербург с двумя дочерьми. Как-то компания Глебовых и Олсуфьевых решила поехать в мастерскую к Трубецкому. Они пригласили и меня.

В мастерской нас встретил сам скульптор — большой, сильный человек с лицом, знакомым по портретам Серова.

Уже при входе в мастерскую глаза разбежались: столько в ней было необычного и неожиданного. Прежде всего, поражала возвышавшаяся посредине колоссальных размеров конная статуя. Особенно монументальна была фигура коня, на которой всадник как-то терялся. Казалось, этот спокойный могучий конь с прекрасной живой головой не уступает по силе выразительности вздернутому на дыбы фальконетовскому. Он сразу и до конца приковывал к себе внимание. Все остальное, что находилось в мастерской, было лишь любопытным дополнением к статуе.

Сам хозяин, и крупная, тяжелая гнедая лошадь, и высокий грузный мужчина, напоминавший сложением Александра III (которые служили ему натурщиками), и матерый волк, и большой бурый медведь свободно расхаживали тут же в мастерской. Эта разнообразная компания увеличивалась еще стайкой белых сибирских лаек: они то показывались в мастерской, то исчезали в смежное с нею помещение.

Не могу сказать, чтобы я чувствовал себя приятно, когда волчище подходил как бы невзначай, чтобы понюхать мою руку, или медведь приближался и обнюхивал меня. Не знаешь с непривычки, чего можно ожидать после этого звериного приветствия.

Характер мастерской и ее необычные жители, с которыми Трубецкой был в самых дружеских отношениях, напоминали мастерскую П. К. Клодта.

После того как Трубецкой кончил с гостями осмотр статуи и ответил на их вопросы, он рассказал о неприятностях, которые причиняют ему академическая комиссия, наблюдавшая за сооружением памятника, а также отдельные ее члены, особо недовольные тем, что заказ достался «декаденту», ускользнув из их рук. Потом он показал статуэтку «Московский извозчик» и группу «Сибирские лайки». Все произведения, в том числе и громадная статуя, были выполнены из пластилина.

Когда Трубецкой оканчивал свой показ, мы увидели любопытную сцену: большой дядя-натурщик боролся с медведем. При этом медведь с удивительной деликатностью и как бы не по-настоящему силился повалить его или поджать под себя. Сильный соперник его, тоже добродушно, не поддавался и твердо держался на ногах. В этом было больше шутливой игры, нежели сколько-нибудь настоящей борьбы.

Когда она окончилась, натурщик принес большой кусок мяса, к которому сейчас же подошел волк. Мясо лежало на полу. Волк и медведь норовили схватить его, но тут Трубецкой своими сильными большими ручищами взял за «шиворот» — одной рукой волка, другой медведя и стал тыкать их носами друг в друга над самым мясом. При этом звери хотя и рычали, но, казалось, не придавали серьезного значения этому издевательству.

А Трубецкой объяснил собравшимся гостям, что все звери и животные, которые ходят по мастерской, прирученные и дружат между собой и с людьми.

— Все они у нас, — говорил он, — как и мы с женой — вегетарианцы. Волку и медведю только недавно стали давать мясо, после того как они начали прихварывать, а до того и они были вегетарианцами. Как видите, всех зверей мне удалось приручить и сдружить между собой. Один только «зверь» есть у меня, который никак не

поддается моему приручению, сколько я ни бьюсь над ним,— большой заяц.

И он повел всех показывать этого зверя. Тот находился в чулане за решетчатой дверью. Как только Трубецкой вошел к нему, заяц стал кидаться на него, издавая какой-то свистящий звук и стараясь схватить Трубецкого оскаленными длинными передними зубами.

Я никогда не мог представить, чтобы заяц мог бросаться на человека с таким остервенением. Сколько ни старался Трубецкой обойтись с зайцем примирительно, протягивал к нему руку, чтобы погладить его,— ничего не удавалось. Заяц только больше свирепел.

Визит к зайцу в чулан, может быть, продолжился бы и дольше. Но вдруг послышался сильный шум бьющейся посуды. Оказалось, это медведь хозяйничал в столовой. Улучив момент, когда люди были заняты, он залез на обеденный стол, открыл дверцу буфета, полакомился тем, что лежало поближе, а затем в дальнейших поисках лакомства стал выгребать посуду.

Не могу удержаться, чтобы не привести здесь отзыв Л. Н. Толстого о Паоло Трубецком. «Вот ему я позволяю заниматься искусством»,— говорил Лев Николаевич, когда Трубецкой лепил с него известную статуэтку «Толстой верхом» и замечательный его бюст со скрещенными на груди руками. Толстого подкупала цельность натуры этого прирожденного художника и его непосредственность.

Надо сказать, что Трубецкой никогда ничего не читал. Он жил всецело своим искусством. И все остальное его мало занимало. Его талант, чуткое понимание людей, которых он изображал, позволяли ему давать им верные и меткие характеристики. Он любил животных и чудесно изображал их. Как художник, он сильно чувствовал и живо передавал форму модели. Как-то во время одного из первых сеансов Толстой спросил Трубецкого, читал ли он что-нибудь из его сочинений. Трубецкой ответил, лишь чуть-чуть смутившись:

— Я ничего не читал из ваших сочинений.

Тогда Лев Николаевич дал ему том своих рассказов. Когда Трубецкой окончил свои работы, он принес обратно данную ему книгу. Беря ее, Лев Николаевич спросил:

— Ну что, прочли?

— Нет, я не читал.

Трубецкой ответил, как ни в чем не бывало. Глядя на него, Лев Николаевич добродушно улыбнулся. Видно было, что этот ответ ему понравился.

Когда памятник Александру III был уже установлен на площади у Московского вокзала, я пошел посмотреть его. Первое впечатление было таково, что я его не узнал. Большое пространство площади, окружающие ее дома совершенно уничтожали впечатление грандиозности, которое производила статуя в мастерской, в замкнутом пространстве.

Здесь же на площади, только подойдя вплотную к памятнику и смотря на лошадь снизу, можно было восстановить впечатление, испытанное мною впервые. Очевидно было, что скульптор не учел условия ансамбля, в котором будет поставлен памятник.

РУССКИЙ МУЗЕЙ

Михайловский дворец

Михайловский дворец с флигелями, манежами и садом был приобретен в начале 1890-х годов правительством у наследников великого князя Михаила Павловича для устройства в нем «Русского музея Александра III». Дворец был куплен почти со всею обстановкой. Говорю — почти, потому что часть ее, в том числе мебель по рисункам Росси из Белоколонного зала, была перевезена одной из наследниц — принцессой Еленой Георгиевной Саксен-Альтенбургской — в Каменноостровский дворец вместе с половиною дворцовой библиотеки; другая половина библиотеки была вывезена герцогом Г. Мекленбург-Стрелицким в его дом на Фонтанке близ Аничкова моста.

Нельзя себе представить, какая свистопляска началась в помещениях дворца, созданных гениальным К. И. Росси. Архитектором здания был назначен В. Ф. Свиньин, протеже вице-президента Академии художеств графа И. И. Толстого. Прежде всего Свиньин приступил к ломке и разрушению украшений — всего того, что, по его понятиям, являлось «малафеевщиной» [1]. Свиньин горел от нетерпения как можно скорей уничтожить все великолепное убранство дворца.

Цикл своих разрушений он начал с уничтожения внутренней отделки главных залов, предназначавшихся для музея. Только ограниченность средств, отпущенных на приспособление помещений для музея, спасла часть росписей, но они были грубо поновлены плохим реставратором Боравским.

Свиньин воодушевленно уничтожал убранство дворца, а в это же время профессор Академии художеств Леонтий Николаевич Бенуа

---

[1] Этот термин произошел от известных в старое время в Петербурге балаганов Малафеева, имевших успех на народных гуляниях.

водил своих учеников по его залам, показывал и объяснял им совершенство россиевской архитектуры. Это одновременно с вандализмом Свиньина! Один архитектор восхвалял Росси и учил молодых архитекторов, как надо строить, иллюстрируя свою мысль великолепным памятником зодчества, а другой архитектор, здесь же, на глазах учеников, рушил его. Щусев рассказывал, что Свиньин нередко брал топор у плотника и собственноручно, сплеча рубил живопись Скотти и Виги на стенах зала, сопровождая свою «работу» возгласами: «Долой всю эту малафеевщину!»

Свиньину не терпелось придать скорей интерьерам Росси свой «стиль». Что было можно, то есть на переделку чего не хватало отпущенных средств, разрушалось. Предметы обстановки дворца: люстры, бра, мебель, дорогие штофы, которыми были затянуты стены многих залов, и другое потекли на петербургские рынки. Продажа шла бойко! Содранные со стен штофы, ковры, шторы сбрасывались со второго этажа главного здания на парадный двор, грузились на возы и в фургоны и увозились непрерывными обозами в склады торговцев-антикваров Александровского и Апраксина рынков.

Особенно колоритными фугурами при этом были Свиньин и Тевяшев, непосредственно производившие перестройку здания для музея. Кому это все было выгодно, неизвестно, но скупщики дворцовых ценностей, конечно, наживались обильно: как в сказке, им было «возить, не перевозить».

Пятнадцать лет спустя мне еще приходилось видеть в лавках петербургских рынков разрозненные предметы мебели, сделанной по рисункам Росси, люстры из вестибюля и другие вещи, которые продавались любителям за большие деньги.

Принцессы и герцоги, наследники Михаила Павловича, жившие в Михайловском дворце до его продажи, были недовольны необходимостью его покинуть и неохотно расставались с великолепным дворцом. Но, должно быть, не стало хватать денег на его содержание, так как у них были еще и другие дворцы в городе, а кроме того, великолепные ораниенбаумские дворцы с чудесным парком и павильонами.

Недовольство наследников, между прочим, проявлялось в том, что они ломали уходившие из их рук вещи,— мне рассказывал об этом

Г. С. Лобус, неотлучный свидетель всего происходившего. Так, на его глазах, они с особым удовольствием разбивали статуи, которые были составлены на время ремонта в дворцовом манеже[1].

Когда внутренность главного здания дворца была выпотрошена и все продаваемое вывезено, Свиньин приступил к спешной подготовке помещений для устройства музея. При этом даже важнейшие работы (например, отопление, охранная сигнализация) или вовсе не были сделаны или были сделаны необдуманно, а то и вовсе небрежно. Говорить же об убранстве залов, об их окраске для музейной развески не приходится — это была просто казенная окраска стен.

Приведу для характеристики работ по оборудованию лишь один пример, касающийся системы отопления. Самые большие залы верхнего этажа, в западной части главного здания, в которых некогда были смежные столовая и танцевальный зал, Свиньин переделал в залы для размещения картин больших размеров. Он провел по нижним частям стен отопительные трубы, установил на равном расстоянии один от другого калориферы и закрыл их сплошной дубовой низкой панелью, оставив в ней отдушины, через которые поступал в залы нагретый сухой воздух.

Здесь были развешаны почти все большие полотна Андрея Иванова, Г. И. Угрюмова, К. П. Брюллова, Ф. Ф. Бруни и других художников. В нижнем ряду картины опирались на карниз дубовой панели. Что же получилось?! Струи горячего воздуха из отдушин обдавали, чередуясь на равном расстоянии, нижнюю половину картин, веерами расходясь по их поверхностям кверху. Прикоснувшись к картине, можно было почувствовать, что ее холст над отдушинами горячий, а в промежутках между ними едва теплый. От такого неравномерного нагрева сжатие холста, слоев краски и грунта было крайне различно. В одних местах картины, сильно нагреваясь, пересушивались, в других этот процесс значительно отставал. Кроме того, поверхность картин густо покрывалась тонкой синеватой копотью, которая образовывала большие сизые, веерообразные помутнения, внизу более

---

[1] Справедливость требует сказать, что в отличие от других наследников принцесса Елена в 1917 году передала Русскому музею всю ценную обстановку Белоколонного зала, мебель, вазы и другие вещи.

густые, а наверху сходящие на нет. Эта сизая копоть заволакивала изображения.

Отопление в таком виде действовало одиннадцать лет. Можно себе представить, какой вред оно нанесло картинам. Но это не беспокоило устроителя музея. Нельзя было не поражаться и безразличному отношению хранителей к порче картин, находившихся на их ответственности. А ведь оба хранителя были не только живописцами, но и архитекторами. Посетители пальцами писали на картинах, выводя разные словечки на сизой копоти, кстати сказать, словечки, нелестные для музея. Тем не менее и это не привлекало ничьего внимания!

Начав работать в музее, я указал управляющему, великому князю Георгию Михайловичу, в один из его приездов, на плохое устройство отопления. Был вызван Свиньин. Он ловко разыграл невинного младенца и как опытный делец умело перевел разговор на другую тему.

Для меня эти бюрократические маневры были новы. Провести работу по отводке отдушин из-под картин сразу было невозможно. Они только несколько позднее были устроены в середине зала, под специально приспособленными для этой цели диванами. Но при помощи филенок панелей все же удалось отвести от поверхности картин струи горячего воздуха, направив их в пол.

С 1899 года началось строительство громадного здания для этнографического отдела и для мраморного памятного зала Александра III. Чтобы расчистить место для постройки этих сооружений, были сломаны флигель Росси с фасадом на Инженерную улицу и им же построенный манеж с чудесным садовым фасадом (таким же, как уцелевший садовый фасад западного флигеля). Кладка этих построек, как и все, что строил Росси, была так основательна, что Свиньин долго безуспешно бился над задачей разрушения стен. Наконец, храбрый архитектор взорвал их динамитом, и то, как говорили, с трудом. Нужно же было ломать такие изумительные здания!

Об этом вандализме много говорили тогда в Петербурге, о нем писали, возмущались, но ничего не помогло: один из чудесных ансамблей Росси был полностью нарушен. (Еще раньше были сломаны некоторые дома, выстроенные по проектам К. И. Росси на Михайловской площади, образовывавшие по замыслу архитектора единый ансамбль с дворцом.)

Фасад Свиньина — неуклюжий «ампирчик», как тогда его называли, заменил сооружение Росси. По счастью, Свиньин, погубив садовый флигель Росси, не успел выстроить ничего своего на этом месте. Боковые флигели у Росси были подчинены архитектуре главного здания, а Свиньин проектировал сломать оба флигеля и на их местах построить два здания, по размерам, равных центральному. Я видел проект Свиньина, состоявший из трех больших зданий. Если бы проект удалось осуществить, нельзя было бы надивиться на это нагромождение.

Постройку Росси особенно полно оценили в 1924 году, когда грозное наводнение затопило Ленинград. Главное здание и уцелевший западный флигель стояли как монолитные скалы среди бушевавшей воды. О стены их плескалась вода, по двору западного флигеля, по Инженерной и по прилегающим к ней улицам, по набережной канала Грибоедова плавали в лодках, а стены главного здания Росси были неприступны для воды, его подвалы оставались сухими. Новое же здание этнографического отдела, построенное Свиньиным, было залито водою, подвалы свиньинской постройки затоплены вместе с хранившимися в них многочисленными этнографическими коллекциями (для спасения коллекций пригодились коллекционные же лодки и весла). Все лето затем площадь между чугунной решеткой и стеной главного здания музея пестрела цветными одеждами разных народов; ковры, вышивки, резьба и другие экспонаты сушились на солнце. Картина была красочная, ее не забудешь!

Старый строитель воздвигал дворец, предусматривая петербургские наводнения; сооружая его на высоком уровне, он одновременно провел отводные каналы, выкопал пруд в саду. Они, при подъеме уровня воды в Мойке, протекающей вдоль северной границы территории музея, принимали на себя воду, которая не могла, таким образом, вредить зданиям. Свиньин же нарушил не только ансамбль и стиль сооружений Росси, но и его внутренний организм, слитый с природными условиями места.

Стройное, величественное здание Русского музея еще с Невского проспекта привлекает взгляд: нельзя не залюбоваться им! Музею русского искусства посчастливилось получить прекрасный дворец с его флигелями, с большим манежем, самой судьбой, казалось, предназ-

наченным для экспозиции произведений скульптуры, с чудесным садом, где хочется поставить статуи и бюсты русских скульпторов. Исключительно местоположение обширной усадьбы дворца, лучшего нельзя найти во всем городе... И невозможно понять, зачем нужно было портить этот великолепный ансамбль, ломать манеж, флигель.

Вспоминаю, как однажды, выходя из чугунных ворот музея, я увидел высокого пожилого крестьянина с большой бородой, смотревшего на фасад главного здания музея. Когда я с ним поравнялся, он обернулся ко мне и, привлекая меня взглядом и жестом руки, приглашая разделить с ним его восторг, сказал: «Сила-то, силища-то какая, эка!..» Видно было, что он поражен грандиозностью постройки.

Мы разговорились, и он сказал мне, что несколько лет назад он был в Петербурге, осматривал музей. Из картин ему больше всех понравилась «Последний день Помпеи». «Теперь, когда внук мой подрос, — продолжал старик, — я привез его показать картины. Сам все вспоминаю их, особенно «Помпею». Теперь поведу внука, пусть и он посмотрит». Этот крестьянин крепко мне запомнился. Меня поразило, как он сильно переживал впечатление от величественного здания. А вот Свиньин, выставляя напоказ свое крестьянское происхождение, делал себе карьеру: он постоянно напоминал, что от сохи стал архитектором, и действовал этим на своих либеральных покровителей.

Приезжий крестьянин не учился архитектуре, а лучше ученого архитектора чувствовал ее красоту и величие!

И ведь действительно, можно ли не восхищаться этим чудесным творением Росси! Оно все, в целом и в деталях, говорит о гениальности зодчего.

Мое знакомство с Русским музеем

Мое знакомство с Русским музеем началось с тех пор, как он был открыт для посещения в 1898 году. Часто я стал ходить туда, когда писал копию с картины Репина «Николай Чудотворец освобождает

от казни трех невинно осужденных». В музее мне разрешили копировать при условии, что автор даст на это свое согласие. Репин спросил меня, почему я хочу копировать именно его картину. Узнав, что это заказ, тотчас же написал записку в Русский музей.

Во время работы над копией у меня сложились первые впечатления о новом музее. Я имел дело, главным образом, с старшим служителем Г. С. Лобусом. Он приносил в зал мольберт и мою копию, а также сиденье на специальной лестнице. Он же убирал все по окончании работы. С хранителями музея мне довелось увидеться только три раза: два раза при получении разрешения на копирование и один раз при получении пропуска. Два или три раза по залам быстро проходил в сопровождении Лобуса великий князь Георгий Михайлович. Он подходил ко мне, смотрел мою копию, хвалил и опять быстро удалялся.

Во время перерывов в работе я ходил по музею и смотрел те полотна, которые привлекали мое внимание. Я не отдавал себе отчета в экспозиции музея. Другими словами, никаких недостатков в экспозиции и ее бессистемности я тогда не замечал.

В то время мне, конечно, и в голову не могло прийти, что я буду работать в Русском музее и сотрудничать с Лобусом (с ним у меня установились хорошие отношения).

Впервые подумал я об этом в конце ноября или в первых числах декабря 1908 года. Мы сидели в моей мастерской за завтраком. Нас было трое: художники Н. Ф. Петров, В. А. Комаровский и я. Разговор шел о безработице, следовательно, и о безденежье. Неожиданно как-то Петров проговорил: «Хотя бы найти какое-нибудь место, чтобы не думать постоянно и так мучительно о заработке. Вот я не понимаю Петра Ивановича, почему он сидит и ничего не предпринимает, когда мог бы устроиться. Сейчас в Русском музее освободилось место хранителя — надо вам действовать».

С этого момента, можно сказать, завертелись колеса, началась переписка, хлопоты друзей. Комаровский хлопотал больше всех, его тетя, Л. Е. Комаровская, написала обо мне ряд писем к разным влиятельным людям. Те, в свою очередь, написали в Крым к великому князю Георгию Михайловичу. Мой хороший товарищ художник Н. В. Пирогов обратился к ректору Академии художеств В. А. Беклеми-

шеву. Меня направили к Репину в Куоккала, затем к графу Д. И. Толстому, который был тогда товарищем управляющего Русским музеем.

Затем другие члены Академии художеств, составляющие ее «левое крыло», — Д. И. Толстой, С. С. Боткин, Ф. Г. Бернштам, В. В. Матэ, А. В. Щусев, И. С. Остроухов и другие — собрали за меня голоса.

В январе 1909 года в Академии художеств состоялись выборы кандидатов на вакансию хранителя Русского музея. Большинство голосов получил Н. Н. Дубовской, потом пейзажист А. Н. Шильдер, третьим по счету был я.

Когда списки кандидатов были присланы управляющему музеем великому князю Георгию Михайловичу, тот остановился на моей кандидатуре, как человека более молодого и энергичного. Д. И. Толстой настойчиво поддерживал его в этом решении.

Итак, я был утвержден в должности хранителя и приступил к работе в Русском музее с 1909 года. Постепенно я ближе знакомился с музеем, с царившими в нем порядками, с его служащими.

Когда во дворце оканчивались ремонтные работы, Академия художеств образовала особую комиссию, поручив ей сбор коллекций для нового музея русского искусства. Кроме коллекции русской школы, находившейся в Эрмитаже и состоявшей из знаменитых картин русских художников («Явление Христа Марии Магдалине» А. Иванова, «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова, «Медный змий» Ф. Ф. Бруни, «Девятый вал» И. К. Айвазовского, «Портрет отца» О. А. Кипренского и др.), а также картин, которые покупал для Русского музея Александр III («Запорожцы» И. Е. Репина, «Фрина» Г. И. Семирадского и др.), были отобраны произведения из Музея Академии художеств, из Аничкова и загородных дворцов.

Отбор этот был произведен, грубо говоря, «с налета», не систематично, без определенной цели представить лучшие образцы русского искусства.

Так, в Эрмитаже были оставлены крупные коллекции русских рисунков и гравюр, отдельные произведения скульптуры, которые были там ни к чему. В Музее Академии художеств были оставлены картины русских художников Петровской и более поздних эпох, не имевших отношения к академии. В загородных дворцах, во второстепенных комнатах остались висеть многие картины и портреты художников

XVIII века: в Петергофе, в небольшом зальце, оставлены были портреты работы Д. Г. Левицкого; в Гатчинском дворце — портреты петровских времен; в Павловском — статуи М. И. Козловского, не говоря уже о произведениях, не взятых из помещений таких казенных учреждений, как синод, сенат и т. д.

После отбора перевозка и упаковка этих вещей была по-семейному поручена служителям, которые без всякого надзора грузили их на возы. Так называемый Музей христианских древностей, целиком предназначенный для Русского музея и взятый из Академии художеств, был по распоряжению комиссии передан Лобусу и перевезен им в музей бесконтрольно — без описи. Как впоследствии рассказывал сам Лобус, эти памятники искусства доставили на возах и сложили прямо на пол в залах нижнего этажа дворца.

Устройство залов с этой коллекцией было поручено М. П. Боткину и профессору Н. В. Покровскому.

Все коллекции были включены в экспозицию музея, кроме значительного числа «христианских древностей», которые поместили в запаснике. Размещение вещей производилось служителями, очевидно, без присмотра, потому что когда я ознакомился с этим запасником, то обнаружил, что часть икон была прибита насквозь гвоздями к каменной стене. В этом же запаснике я обнаружил ценные итальянские примитивы и древнерусские иконы, среди которых особенно меня поразили фрагменты «Страшного суда» дионисиева письма.

Проверив их по академическому печатному каталогу, я выяснил, что только часть итальянских примитивов имеется в наличии, а остальных, обозначенных в каталоге, нет ни в экспозиции, ни в запаснике. Фрагменты же «Страшного суда» настолько были интересны, что я сейчас же выставил их в залах музея.

Там же в запаснике я обнаружил замечательную деревянную резьбу – фрагментарно сохранившееся деревянное изображение Георгия Победоносца на коне. Я показал его тогда же А. А. Бобринскому, который воспроизвел Георгия в издании «Древняя русская деревянная резьба».

Во время моей работы в запаснике зашел ко мне корреспондент газеты «Новое время» художник Магула, писавший заметки об искусстве. Я невольно рассказал ему о своих розысках, о пропавших

итальянских иконах и прочем. Через несколько дней в «Новом времени» неожиданно появилась заметка под названием «Раскопки в Русском музее». Министерство двора, в ведении которого находился музей, сейчас же потребовало объяснений по поводу этой заметки. Музей поручил мне съездить к М. П. Боткину, который ведал развеской коллекций, и получить от него соответствующие объяснения.

Боткин принял меня, выслушал и, ничего не ответив, повел показывать свои коллекции. Показал кабинет, увешанный знаменитыми этюдами Иванова, затем повел меня в итальянский зал, начав показ с маленькой картины Пинтуриккио; при этом он рассказывал мне о своей жизни в Италии и своей собирательной деятельности в этой стране. Потом он подошел к стенду, на котором мне прежде всего бросились в глаза итальянские примитивы с прилепленными к ним номерами Музея христианских древностей, которых не хватало по каталогу в запаснике. При этом Боткин встал спиною к стенду и, продолжая что-то рассказывать, внимательно следил, какое впечатление произведут на меня эти примитивы.

В результате я выслушал ряд рассказов, осмотрел музей, но никаких разъяснений по интересующему меня вопросу не получил.

Вернувшись в музей, я сообщил о том, что видел у Боткина. Поскольку Боткин был «высокой» фигурой, министерство двора и музей постарались замять эту историю. Несомненно, что, когда Боткин поручил служителям Русского музея вывозить коллекции, часть наиболее понравившихся вещей он отбирал в свое собрание.

В то же мое посещение Боткина он показал мне в кабинете с этюдами Иванова древний хорос[1], висевший у него около окна. Указывая на него и как бы хвастаясь, он сказал мне: «Это — хорос, очень интересный хорос! Его предлагали Русскому музею, но музей не пожелал приобрести его. А вот я купил».

Боткин состоял в музее экспертом по памятникам древнего искусства, и все вещи, предназначенные для приобретения, в первую очередь показывались ему для заключения — нужно или не нужно их

[1] Церковная люстра.

приобретать. По-видимому, Боткин все вещи, подходившие для его личной коллекции, отклонял от приобретения в музей, а потом сам покупал ценные вещи за пониженную цену.

Боткин состоял также директором так называемого музея Григоровича в Обществе поощрения художеств и там тоже использовал свое положение для отбора лучших вещей для своего собрания. Даже с родственниками он поступал так же: его племянник С. С. Боткин, известный профессор Медицинской академии и член совета Академии художеств, обратился однажды к нему: «Дядюшка, я вас очень прошу посмотреть со мной резной шкаф XVIII века, который мне очень понравился. Он продается у старьевщика в Андреевском рынке. У меня здесь коляска. Может быть, вы со мной съездите, я вас потом привезу обратно. Посоветуйте, стоит ли его покупать. Как бы мне не ошибиться».

Дядюшка-эксперт и племянник-коллекционер едут на рынок, осматривают шкаф. Дядюшка очень старательно убеждает, махая рукой:

— Не стоит, племянничек, не стоит, не покупай.

Племянник очень огорчен; ему нравится шкаф. Дядюшка отказывается от того, чтобы его подвезли:

— Я пойду пешком, — говорит он, — мне надо тут еще зайти.

Сергей Сергеевич садится в коляску и едет домой, но по дороге не перестает думать о шкафе: «Как бы хорошо он у меня встал в столовой! Как нарочно заказан».

Не доезжая до Таврической, где у него был дом, он решительно говорит кучеру:

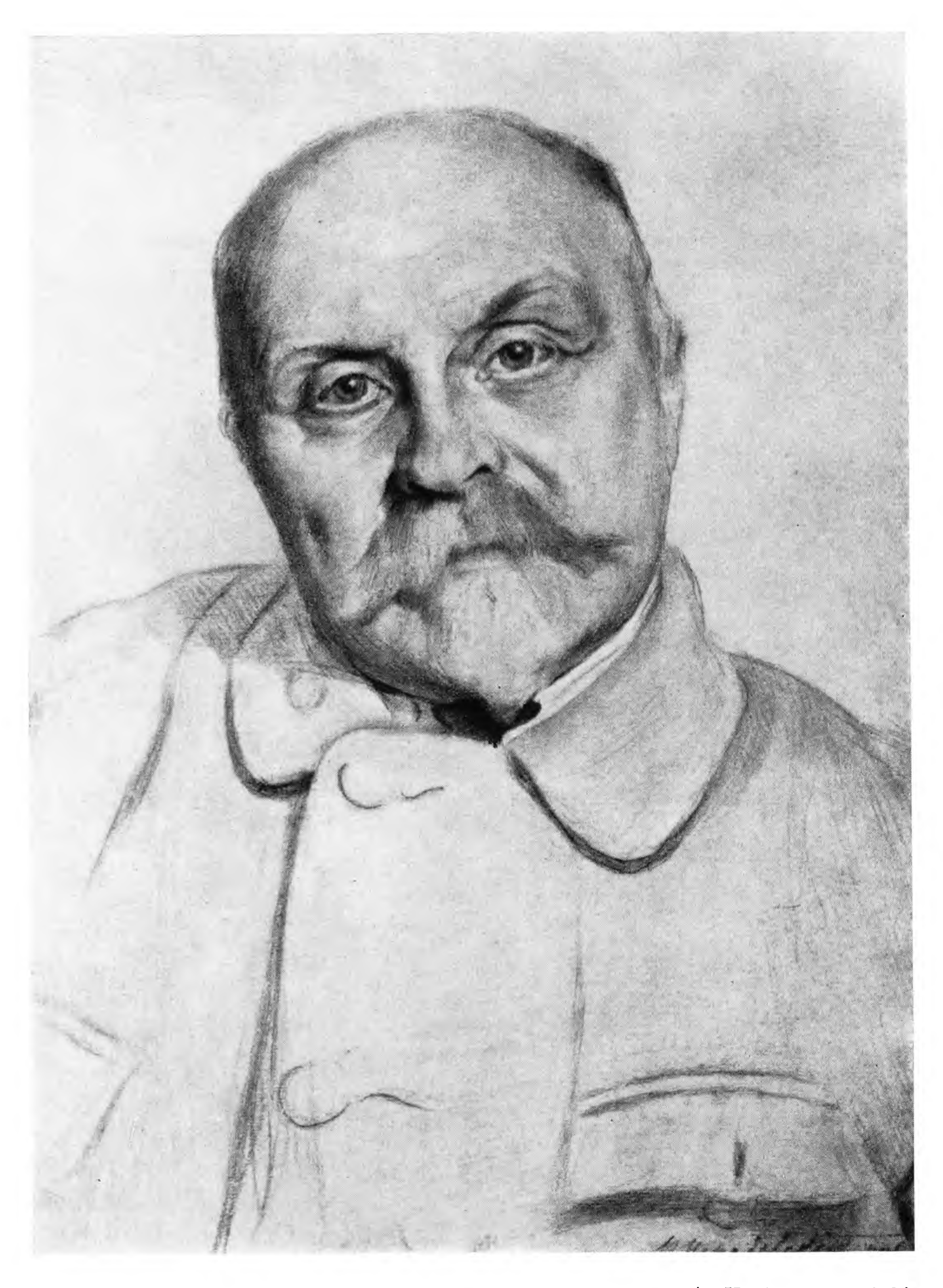
— Михайло, поворачивай обратно в Андреевский рынок.

Приезжает к старьевщику с намерением не послушаться дядюшки и купить шкаф. Торговец встречает его и, заискивающе улыбаясь, говорит:

— Да нет, Сергей Сергеевич, шкаф-то уже продан.

— Как, не прошло и четверти часа?!

— Да вот старичок, который с вами был — он через несколько минут вернулся и приобрел шкаф и задаточек уже дал. Просил ему доставить.



А. И. Аничков. ***1921.***

А. А. Врубель. ***1921.*** **Набросок.**

Порядки музея

Первое время после моего поступления в Русский музей я придерживался старого, существовавшего до меня порядка, то есть приходил в музей только в свои дежурные дни. Правда, это продолжалось совсем недолго, немногим больше месяца.

При обходе экспозиционных залов меня поражало, что около двенадцати часов в залах появлялись различные кухонные запахи: в одном изрядно пахло наваристыми кислыми щами, в другом — рыбной солянкой, дальше слышался запах какого-то жаркого с крепким ароматом лука и так далее, во всех тридцати семи залах, открытых для обозрения. У некоторых посетителей и у копирующих это, может быть, и возбуждало аппетит, но, конечно, подобные запахи в музее были не только неуместны, но и недопустимы.

Я заметил, что к двенадцати часам женщины с судками в руках приходят в музей и расходятся по залам нижнего и верхнего этажей: это жены служителей разносят обед своим мужьям. Мужья садятся с судками в укромных углах обедать, а жены становятся на их места, чтобы наблюдать за публикой.

Мои наблюдения выяснили и другое. В буфете, который был устроен для обслуживания посетителей музея в нижнем этаже, в комнате с окном во внутренний двор, можно было пить чай и получать бутерброды. Буфет был сдан предпринимателю. Он был заинтересован в деле, а потому старался услужить, чем мог, вахтеру и музейным служителям. И вот ежедневно в обеденный час в настроении вахтера Г. С. Лобуса и других музейных служителей происходили перемены. Они выражались в значительном покраснении лиц, блеске глаз, веселости и каком-то особом стремлении услужить или угодить. Вскоре выяснилось, что эти перемены настроения брали свое начало в буфете. В распоряжении буфетчика находился громадный медный самовар, чайники и прочая посуда, среди которой был особый чайник, предназначенный для водки: хозяин буфета торговал ею тайком. Из этого же чайника он бесплатно угощал водкой заходивших к нему в буфет галерейных служителей, что и приводило их в благодушное настроение.

И это бы, пожалуй, еще полбеды. Но при обходе музея, некоторое время спустя после обеда, приходилось уже повсюду наталкиваться на крепко спящих служителей, издававших громкий храп на разные лады. Это вызывало, конечно, удивление у одних посетителей музея, насмешки и шутки у других, вплоть до «гусаров» в нос, которыми угощали спящих подростки.

Почему же в Русском музее императора Александра III, в столице, на виду у всех, были такие порядки? Ответ на этот вопрос я нашел, однако, лишь позднее, когда ближе ознакомился с нравами, царившими в музее.

Все упомянутые явления, весь дурной тон их получали свое начало, главным образом, от А. А. Тевяшева. Он был назначен секретарем «августейшего управляющего» при основании музея, был подчинен непосредственно великому князю, пользовался его доверием и прибрал к своим рукам всю власть. Военный моряк (по специальности), Тевяшев, выйдя в отставку и поступив в музей, продолжал чувствовать себя командиром на корабле. Это был подлинный командир-самодур в гражданском учреждении. Он был чужд искусству: к нему он ни разу не проявил даже малейшего интереса.

Управляющий Русским музеем великий князь Георгий Михайлович в то время редко приезжал в Петербург (впрочем, он нечасто бывал в музее даже и тогда, когда жил в Петербурге). Это давало простор своеволию Тевяшева. Он жил в музее, как помещик-крепостник. Был ли он честен, я не могу судить, но любил пожить широко и с комфортом, по правилу — «моему нраву не препятствуй».

Он устроил себе барскую квартиру во флигеле музея на Садовой улице, а летом уединялся «на даче», в прелестном павильоне Росси в музейном саду. Здесь, с одной стороны, его уединение было ограждено от людского шума большим старым садом (закрытым в те времена для публики), а с другой — рекой Мойкой и Марсовым полем. К услугам бывшего моряка на Мойке у павильона была пристань.

Об этой летней жизни Тевяшева ходили фантастические рассказы, создавались легенды об оргиях, о шумных попойках и тому подобных похождениях. Кто его знает, что делалось в уединенном павильоне, но плохо было то, что рассказы о жизни в нем не переставали

передаваться из уст в уста как среди музейных служащих, так и за пределами музея.

Главным лицом при Тевяшеве состоял вахтер музея Гущик — человек весьма солидной внешности, хитрец и сплетник по призванию. Тевяшева в музее видели лишь в особых случаях, когда требовалось непременно его присутствие, когда ему нужно было лично навести порядок или сделать особые распоряжения. Обычно все делалось по «донесениям» вахтера Гущика, решения же, а часто и распоряжения передавались устно опять-таки через Гущика.

Отношения со служащими складывались у этих двух лиц в зависимости от симпатий или антипатий, а главным образом, от степени признания главенства этих двух персон и степени подчинения тому и другому.

Правление Тевяшева и Гущика окончилось печально. Расслабленный вследствие беспорядочной жизни, больной, Тевяшев в 1909 году вышел в отставку, выехал из музейной квартиры и вскоре умер; мне уже не пришлось иметь с ним дела. Гущик же протянул службу в музее до 1917 года, когда незаметно исчез с горизонта, боясь расплаты за свои дела.

В 1901 году была учреждена должность товарища управляющего музеем, на которую был назначен граф Дмитрий Иванович Толстой, младший брат вице-президента Академии художеств Ивана Ивановича Толстого. Должность эта была учреждена именно потому, что сам управляющий, после первоначального устройства и открытия Русского музея, женившись, стал, как сказано выше, редко приезжать в Петербург. Ему нужен был помощник, который замещал бы его во время отсутствия.

По поводу этого назначения некоторые члены Академии художеств выражали неудовольствие. Куинджи негодовал, говоря: «На что это похоже — делят между двумя графами-братьями, как уделы, все художественные учреждения!»

С приходом в музей Толстого весь характер управления в нем и его жизнь упорядочились и изменились к лучшему, несмотря на то что Тевяшев оставался в своей должности. Исчезли безобразные порядки, процветавшие в первые годы после открытия музея, когда прекрасное по своему замыслу культурное учреждение было превращено

в какое-то захолустное заведение с своим «городничим» и служило мишенью для насмешек.

Для меня оставалось непонятным, как уживались вместе Тевяшев и Толстой. Они должны были в продолжение почти восьми лет ловко лавировать, чтобы ухитриться ужиться. Толстой был, впрочем, большой дипломат.

Но и у заместителя управляющего руки нечасто доходили до музея. Будучи богатым, он отказался от своего жалованья в пользу музейных нужд. Это жалованье было отчасти использовано для новой внештатной должности — заместителя Толстого. Самые эти назначения — сначала заместителя, потом помощника заместителя — показывают, как понимались в то время обязанности и работа музейных руководителей. Толстой считал себя обязанным заниматься музеем лишь постольку, поскольку этого ему хотелось и поскольку эта служба ему льстила и давала положение в обществе. Хотя Толстой в какой-то степени и был заинтересован в музее, основная, большая музейная работа все же оставалась от него в стороне и не доходила до его внимания.

Впоследствии Русский музей послужил Толстому, так сказать, трамплином для получения должности директора Эрмитажа. Возглавив Эрмитаж и переехав на казенную квартиру в Зимний дворец, Толстой, конечно, еще меньше стал уделять времени и внимания Русскому музею, постепенно забывая о нем.

Я познакомился с Толстым в то время, когда он отстаивал мою кандидатуру и уговаривал великого князя утвердить меня из числа трех кандидатов, избранных собранием Академии художеств. В дальнейшем мне приходилось иметь с ним дело все годы вплоть до первых месяцев революции, точнее — до учреждения Совета по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Временном правительстве. Он старался и здесь установить контакт с новыми органами управления, но его шаги в этом направлении не были удачны. Привычки церемониймейстера «высочайшего двора» после ликвидации этого двора были неподходящими для революционных учреждений.

Как уже было упомянуто, вначале организовался музей русского искусства. К нему впоследствии проектировалось присоединить отдел

памяти Александра III и отдел этнографии. Таким образом, мысль об учреждении музея русского искусства была искажена. А такая мысль зародилась еще в 1880-х годах у Александра III, который собирал коллекцию картин для себя, а затем, подражая П. М. Третьякову и под впечатлением от его галереи, стал собирать картины русских художников для будущего национального художественного музея в Петербурге.

Александру III пришлось конкурировать с П. М. Третьяковым. Конкуренция проявлялась в следующем. Зная, что Третьяков первым осматривал выставки Товарищества передвижников перед их открытием, он просил извещать и его о дне открытия, чтобы получить возможность раньше Третьякова сделать выбор для приобретения. Александр говорил художникам: «Хотел у вас приобрести что-нибудь, да купец Третьяков все у меня перебил». Устроители передвижных выставок вынесли решение: «С выставки ничего не продавать, пока на ней не побывает государь император»[1]. Таким образом, он стал осматривать выставки раньше Третьякова, но на многих лучших картинах все-таки находил ярлычки с надписью: «Приобретено П. М. Третьяковым». Павел Михайлович, чтобы сохранить за собой первенство, стал делать свои приобретения у художников еще в их мастерских. Только при приобретении у Сурикова великолепной картины «Покорение Сибири Ермаком» Павел Михайлович, долго торгуясь с автором, упустил ее, чем и воспользовался Александр III, уплативший полностью сумму, которую назначил Суриков (как говорили, сорок тысяч рублей).

Картины для задуманного музея помещались в Эрмитаже, в котором тогда находилось собрание русской школы, занимавшее два зала с весьма ограниченным числом картин и произведений скульптуры. Новые приобретения помещались в залах нижнего этажа, на свободных местах. Я видел там «Запорожцев» Репина, «Фрину» Семирадского и другие произведения русских художников.

Я не берусь рассказывать, как возникла мысль об образовании отдела этнографии в составе Русского музея. Во всяком случае,

---

[1] Н. А. Мудрогель. Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее. Воспоминания. Л., «Художник РСФСР», 1962, стр. 58.

проект устройства отдела русской этнографии, как необходимого дополнения к старому Этнографическому музею народов мира, давно уже обсуждался в Академии наук.

Создание отдела этнографии в Русском музее облегчало получение кредитов на его устройство (средств на это у Академии наук не было). Устройство же отдела, посвященного памяти Александра III, еще более способствовало получению ассигнований на два новых отдела. Проекты этих отделов были составлены с большим размахом и требовали очень больших средств. Кроме ассигнований на штаты, нужны были суммы на строительные работы, на собирание коллекций по этнографии, на оборудование дорогостоящей специальной музейной мебелью.

Получение нужных кредитов зависело от всесильного тогда министра финансов С. Ю. Витте, большого почитателя Александра III. Он легко устроил отпуск нужных средств на дело, служившее памяти этого императора.

Так Русский музей стал учреждением, состоящим из трех отделов. Художественный отдел с самого начала входил в сферу деятельности Академии художеств, этнографический был связан с руководством Академии наук. Отдел памяти Александра III должен был представить историю его царствования. Для него строился громадный мраморный зал с барельефами, изображавшими все народности России, с большой бронзовой статуей Александра III в центре зала. Для постройки громадного здания этнографического и памятного отделов были разрушены, как уже указывалось, флигель Росси и большой манеж.

Создание двух дополнительных, совершенно различных отделов неблагоприятно отражалось на положении наскоро открытого художественного отдела, запутывало и усложняло жизнь музея. Позднее, после отделения Этнографического музея, название Русского музея осталось только за художественным отделом. Продолжаю рассказывать о художественном отделе и о том, с чем мне пришлось встретиться.

Первые хранители

В художественном отделе Русского музея штат состоял из двух хранителей, которые дежурили поочередно. Кроме них, работали фотограф, продавщица изданий, вахтер, швейцар и галерейные служители. На обязанности последних лежало несение охраны в залах, уборка их, выполнение работ по передвижению и размещению экспонатов.

Академия художеств избрала первыми хранителями отдела архитектора и живописца — члена Товарищества передвижников Павла Александровича Брюллова и академика живописи акварелиста Альберта Николаевича Бенуа.

После отбора академической комиссией художественных произведений из Эрмитажа, из Музея Академии художеств и из запасных дворцовых помещений, после перевозки их в здание Русского музея, первые хранители сделали экспозицию картин и статуй, заполнили витрины рисунками и несколькими новыми оттисками со старых досок профессоров Иордана, Уткина, Пожалостина... и успокоились на достигнутом. К слову нужно сказать — результаты этой работы были безотрадными. Память о них зафиксирована в первых каталогах художественного отдела.

В 1909 году, когда я начал работать в музее, эта экспозиция сохраняла, лишь с незначительными добавлениями, свой первоначальный характер. В основную экспозицию музея внедрялись постепенно отдельные коллекции, до последних пределов нарушавшие цельность осмотра. В Белоколонном зале, стены которого были затянуты серым плюшем, в 1899 году были развешаны пятьдесят три блюда, поднесенные Александру III, а посредине зала стояли мраморные бюсты — царские портреты работы М. М. Антокольского. В соседнем зале (ныне зал Левицкого) были размещены картины и бюсты, относящиеся к царствованию Александра III. Большинство произведений было весьма низкого качества. Так, например, в этом зале висела картина царицы Марии Федоровны, писанная под руководством Лемоха. Картина изображала царского кучера. Не более ценны были картины, посвященные последнему параду Александра III или русской экспедиции в Эфиопию.

В нижнем этаже два отдельных зала занимала коллекция акварелей и рисунков, пожертвованная музею княгиней М. К. Тенишевой. В отдельном зале находилась коллекция старинных портретов, собранная князем А. Б. Лобановым-Ростовским. Через несколько залов посетитель опять натыкался на зал исторических портретов из собрания великого князя Сергея Александровича. В общем экспозиция производила впечатление полной неустроенности, зрелище которой вызывало у посетителей недоумение.

Экспозицией занимался преимущественно Альберт Бенуа. Покончив с этой работой, он все более и более освобождал себя от хранительских обязанностей, будучи более занятым в других учреждениях.

Хранители дежурили по очереди: три дня — один, три дня — другой. По понедельникам музей был закрыт для посетителей. С утра приходили полотеры натирать полы, а служители производили остальную работу.

В дежурные дни хранители принимали копирующих, почетных посетителей, а больше занимались своими делами вне музея. В таких случаях они оставляли Лобусу распоряжение с указанием адресов и расписанием, от какого до какого часа куда посылать за ними. Отдавая такие распоряжения, Альберт Бенуа, например, оставлял дежурного извозчика, который и должен был мчаться за ним в случае какого-либо происшествия в музее, а главным образом, в случае неожиданного приезда управляющего.

На первых порах и меня М. П. Боткин отечески наставлял: «Ну вот, начнете служить в музее, приглядите местечко поудобнее, поставьте мольбертик и работайте себе красками».

Такого рода отношение к музейной работе приводило нередко к комическим, а иногда и весьма неприятным эпизодам. Бывало так: приедет «августейший управляющий» в музей, а из хранителей никого нет. У Георгия Михайловича была привычка быстро обходить все залы. Его сопровождал Лобус. Оба высокого роста, они не шли, а неслись по длинным анфиладам зал. Лишь иногда великий князь останавливался сделать замечание или посмотреть что-нибудь. Тем временем давали знать хранителям. Брюллов, маленький, довольно полный, приезжает откуда-нибудь и, с трудом догоняя великого князя,

запыхавшись, что-то объясняет ему. К концу обхода на дежурном извозчике приезжает и Альберт Бенуа. Сбросив на ходу пальто, он что есть мочи спешит догнать начальника и, едва переводя дыхание, тоже объясняется. Великий князь видел эти маневры, забавлялся хранительской гонкой, прибавляя свои и без того большие шаги; посмеивался, а потом подшучивал над этими служебными методами, но положение не менялось, и все продолжалось из года в год в том же духе.

Иной характер, но столь же малопродуктивный, приобрели хранительские обязанности, когда место Альберта Николаевича Бенуа занял Кирилл Викентьевич Лемох, известный передвижник, автор жанровых картин из деревенской жизни. Аккуратный, тихий, деликатный, отличавшийся придворной любезностью в обхождении с людьми, Кирилл Викентьевич всегда вовремя приходил на службу и непременно в вицмундире. Он усаживался за своим столом в хранительском кабинете поудобнее и читал газеты и «Вестник Европы» (толстый журнал того времени). Приходя в музей к открытию, Лемох оставался в нем до закрытия. Лобусу он отдавал распоряжение — никого из посетителей к нему не пускать (конечно, кроме известных или особо почетных лиц).

Первые хранители вообще очень не любили, когда их беспокоили; прием ограничивался почти только художниками, обращавшимися за разрешением копировать музейные картины или за пропусками на вынос из музея законченных копий. Надо сказать, копирующих было довольно много в те годы.

Время от времени Кирилл Викентьевич выходил в залы. Здесь его особенно интересовало, чтобы все служители находились на своих местах, чтобы не случилось пропажи или порчи вещей, чтобы посетители не трогали картин и статуй руками. И вот если во время такого обхода Лемох замечал, что служителя нет на посту, он пугался и оставался сам наблюдать за посетителями. Когда же отлучившийся служитель возвращался, Лемох отечески добродушно укорял его, говоря: «Ты бы, братец, если тебе понадобилось отлучиться, пришел бы сказать мне, я бы на твоем посту постоял за тебя, а то как же это можно так: оставлять пост без присмотра. Ты в другой раз непременно скажи мне, я постою за тебя».

Кирилла Викентьевича, так же как и его предшественников Альберта Бенуа и П. А. Брюллова, музейное дело просто-напросто не интересовало. Этим, прежде всего, и объясняется их небрежное отношение к своим обязанностям. Вдобавок подобное отношение было не редкость в те времена. Вспоминаю Музей Академии художеств, где хранителем был акварелист Александр Петрович Соколов. Обыкновенно можно было видеть, как он в тишине уютного академического кабинета пишет заказные портреты. Такие же порядки были и в других музеях.

Лемох ушел в отставку в 1909 году. На его место пришел я.

Начало работ

Я уже писал, что через полтора-два месяца после поступления в музей мне пришлось отказаться от своих трех свободных дней для выполнения работ, которые накопились в музее. Кроме меня, их некому было тогда выполнить.

К тому же, едва я начал принимать посетителей по всем вопросам, с которыми они ко мне обращались, число их очень увеличилось. Прав оказался Лобус, который в самом начале говорил мне и потом повторял в угрожающем тоне: «Если вы их так будете принимать, они вам покоя не дадут!» И действительно, количество посетителей быстро возрастало. Некоторым из них так нравились эти визиты, что они без конца вели разговоры и, казалось, не собирались покидать уютного кабинета. Позднее, уже после ухода Брюллова из музея, занявший его место Н. А. Околович придумал способ в корректной форме избавляться от назойливых визитеров: под столом был проведен звонок, Лобус по сигналу этого звонка входил в кабинет и сообщал о «вызове хранителя». Тогда посетитель спешил проститься, и можно было заниматься своим делом.

Хранительский кабинет в то время находился во втором этаже за колоннами с окнами на внутренний дворик. В старое время здесь была столовая, от которой сохранилась часть росписи, двери да

большой круглый стол с фигурными ножками, уцелевший на этом месте из-за своей громоздкости, уцелели также стулья — эти вещи сохранились еще от Росси. Два дверных проема были превращены в шкафы. Около окон стояли новые письменные столы для хранителей.

После закрытия музея здесь наступала полная тишина: городского шума не было слышно. Во всем громадном здании я оставался один с дежурным галерейным служителем у входа. Когда я глядел на него из-за колонн верхнего этажа, он виднелся маленьким черным силуэтом близ лампы с зеленым абажуром на столе, за которым он читал или дремал.

Как хорошо было оставаться работать в этом кабинете по вечерам! Никто и ничто в нем не мешало, а потому удавалось всегда много сделать. Позднее этот кабинет был отведен для хранения рисунков.

Выяснив, что именно необходимо сделать не откладывая, я стал настойчиво убеждать Д. И. Толстого приступить к переустройству экспозиции, а также к работам, связанным с улучшением условий хранения. После некоторых опасений мне было дано согласие, сопровождаемое советами приступить к работам осторожнее, не спешить и, главное, ничего не убирать со стен экспозиционных залов. Эти условия были согласованы Толстым с управляющим музеем.

Советы своего начальства (не спешить, не убирать и другие) я понял по-своему. Изучив состав коллекций, я начал с того, что систематизировал их. Выяснив, какие эпохи и отдельные явления русского искусства представлены в них с достаточной полнотой, какие представлены слабо, я, наконец, выяснил основные пробелы в художественном собрании музея. Это было необходимо, чтобы яснее осознать, как представить в музее по возможности полно развитие русского искусства с древних времен и до наших дней. Вся эта работа помогла мне в дальнейшем вести пополнение музея не только произведениями живописи и скульптуры, но также рисунками и гравюрами.

Приступив к работе, я стал обдумывать, что можно сделать с неудачной экспозицией открытых тридцати семи залов, как ее улучшить, чтобы уничтожить бросающиеся в глаза недостатки и небрежность. При этом я понимал, что время для полного исправления экспозиции еще не настало.

К недостаткам я относил помещение в чудесном Белоколонном зале безвкусного собрания подносных серебряных блюд, заполнявших стены сверху донизу, и парадный зал памятного отдела с малоинтересными по содержанию и качеству картинами, а к небрежностям — размещение портретных коллекций Лобанова-Ростовского и великого князя Сергея Александровича, занимавших в экспозиции каждая отдельный зал (хотя в числе этих слабых старых портретов находилось несколько ценных художественных произведений). Кроме того, ряд позднее поступивших экспонатов был вкраплен куда попало по всем залам — там, где было свободное место или где можно было потеснить развеску.

Одновременно с изучением коллекции я начал поиски вещей для заполнения ее пробелов. Первые удачи меня радовали и воодушевляли на дальнейшие шаги. В первый же год моего поступления в музей были приобретены две картины А. Г. Венецианова — «Жнецы» и «Первые шаги» (первая, приобретенная через Н. К. Рериха, была вывезена из Тверской губернии), пять рисунков П. А. Федотова из коллекции А. И. Сомова, два альбома рисунков К. П. Брюллова, рисунок И. И. Левитана, портрет актера Якова Шумского работы А. П. Лосенко, этюд двух женских фигур и вид Неаполя А. А. Иванова, портрет Мосолова работы В. А. Тропинина, портрет великой княгини Марии Федоровны работы Г. И. Скородумова; в антикварном магазине я нашел женский портрет работы художника А. Жданова и очень интересный женский портрет В. Я. Родчева.

Из произведений современных художников тогда были приобретены картина М. В. Нестерова «Пустынник», портрет отца работы К. А. Сомова и автопортрет с сестрой В. Э. Борисова-Мусатова.

Обдумав план общей экспозиции, я написал его для себя. Затем на чертежах стен начал проектировать экспозицию при помощи карточек, вырезанных в масштабе картин вместе с их рамами. Это было сделано до начала работ в самих залах, которые закрывались для реэкспозиции в малопосещаемые осенние месяцы.

Со времени открытия музея в 1897 году в его помещениях и на выставленных в залах предметах искусства накопилось много разных загрязнений: на картинах и рамах — толстый слой пыли с лицевой и с оборотной сторон, а на скульптурах, особенно на белом

мраморе, кроме въевшейся пыли, бросались в глаза мушиные следы (результат приносимых в музей обедов). Значительно загрязнены были стены залов и вестибюля, потолки с росписями и с лепными карнизами.

Вот и пришлось начать работы с удаления грязи, накопившейся за двенадцать лет. Пыль, лежавшая на оборотной стороне картин и на стенах, удалялась пылесосом или пуховками. Загрязнения на ответственных местах живописной поверхности картин удалялись реставраторами.

Из работ по благоустройству помещений наиболее крупными являлись (помимо улучшения системы отопления в больших залах верхнего этажа): устройство нагнетателя для притока свежего воздуха, изолирование электрических проводов во всех помещениях главного здания при помощи металлических трубок и устройство автоматической пожарной сигнализации.

Во все время работ музей был открыт для посетителей, закрывали только по одному или по два смежных зала.

Все картины были сняты со стен, тщательно осмотрены и очищены. Одновременно производилась неотложная работа по перетягиванию ослабевших холстов и все те работы, которые было удобно выполнить, раз картины были сняты и вынуты из рам: удаление гвоздей, замена их винтами и металлическими полосами по углам, защита от пыли с оборотной стороны. Реставрации были подвергнуты четырнадцать картин. Она была выполнена А. Я. Боравским и техническим реставратором Эрмитажа Н. И. Васильевым.

Работы, требующие осторожности, особенно в высоких залах верхнего этажа и на громадных лестницах, передвижение тяжелых статуй — все это было не по силам малочисленной группе галерейных служителей. Поэтому на помощь им привлекались галерейные служители из Эрмитажа.

Лобусу и всем остальным служителям после спячки на постах в залах трудно было приниматься за такое тяжелое дело: не раз я мог наблюдать недовольство на их лицах. Должно быть, они частенько с сожалением вспоминали о моих предшественниках, с которыми им было так спокойно в музее.

Но эта неприязнь к работе вскоре была изжита. Я был увлечен делом и твердо доводил его до возможно лучшего конца. Первые же

приведенные в порядок залы с улучшенной экспозицией вызывали у всех одобрение и похвалы, которые воодушевляли и увлекали галерейных служителей.

Постепенно и самая работа начала увлекать, дальше больше: стала нравиться и приносить удовлетворение. Постепенно у нас произошло хорошее сближение, длившееся до конца моего пребывания в музее. Помню, как эти же самые служители, спустя много лет, гордились своим умением и опытом в обращении с художественными предметами.

Так, в 1910 году в художественном отделе были произведены работы по общему разбору всех коллекций XVIII—XX веков, систематическому распределению их и по очистке от загрязнения. Одновременно была произведена очистка стен и потолков в залах.

Новая экспозиция улучшила последовательный осмотр музея. Были ликвидированы недопустимые небрежности в развеске картин и рисунков, были убраны из экспозиции многие произведения низкого уровня. Была разобрана и внесена в каталог коллекция произведений Г. Г. Гагарина, на место убранных картонов и шаблонов, которые портились без рам и без стекол, были помещены лучшие акварели и рисунки художника и его картины масляными красками, а также картины Ф. А. Бруни и рисунки А. Е. Егорова. Взяв на себя удаление со стен, невзирая на запрет, многих плохих картин, я освободил тем самым места для показа значительных произведений русского искусства. Следует вспомнить, что вопрос об удалении незначительных картин подымался еще в 1903 году. Совет Академии художеств избрал для этого особую комиссию из четырнадцати своих членов. Комиссия, обходя залы, голосованием решала вопрос. Результаты баллотировки ничего определенного не дали, и воспользоваться ими не было возможности. Знакомясь с подсчетами голосов и с отметками их для каждой картины, намеченной к изъятию, можно было удивляться наивной бестолковости этого документа и безразличному отношению к делу всех членов комиссии.

Последовательность размещения и систематическая группировка значительно облегчила обозрение и изучение всего собрания. Одновременно она наглядно показала, какие художники представлены полно и яркими художественными произведениями, какие не представлены совсем или представлены нехарактерными и второстепенными работами. Особенно выпукло обозначились пробелы в показе

живописи и скульптуры XVIII и первой половины XIX столетия. В собрании не было произведений пенсионеров Петра I, что лишало музей необходимого начала и освещения чрезвычайно важного поворотного периода в русском искусстве, так характерно выразившегося в портретах работы А. М. Матвеева и И. Н. Никитина. Экспозицию пришлось начать с более поздних произведений И. П. Аргунова, А. П. Антропова, И. Я. Вишнякова и других.

Из русских художников XVIII века, представляющих блестящую эпоху в русском искусстве, лучше других был представлен В. Л. Боровиковский, экспонированный в отдельном зале. Из пяти рокотовских портретов лишь прекрасный портрет графини Е. В. Санти давал полное понятие об этом большом мастере.

Произведений Д. Г. Левицкого в музее было очень мало, и, когда портреты его кисти были собраны вместе, стало еще более очевидно, насколько слабо показан этот замечательный художник в Русском музее. Приобрести его произведения надежды почти не было: в те годы установились особо высокие цены на портреты Левицкого, Рокотова, Боровиковского, Кипренского, потому что частные коллекционеры не жалели денег на приобретение работ именно этих выдающихся мастеров.

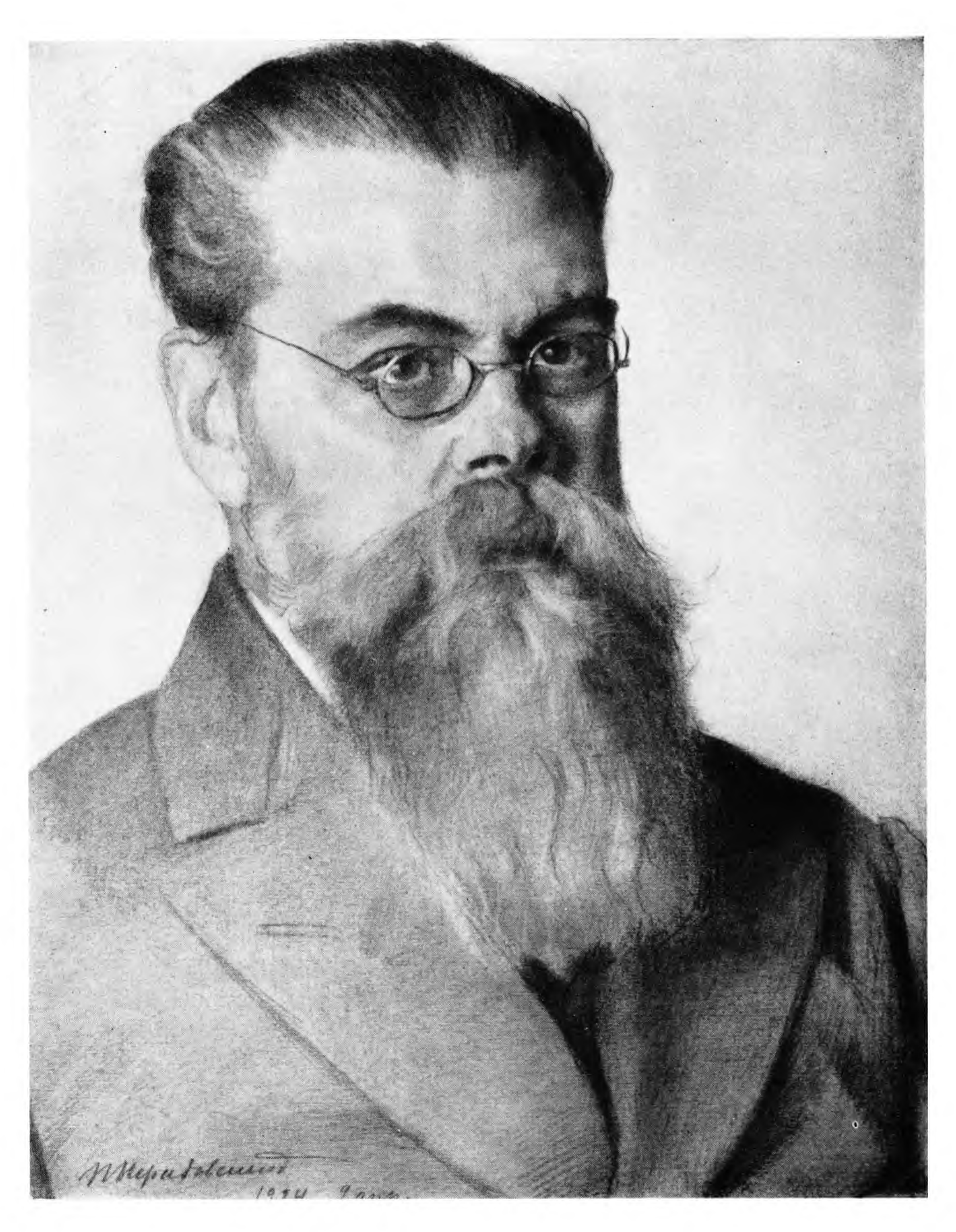
ВЫСТАВКА В ТАВРИЧЕСКОМ ДВОРЦЕ

Большую роль в развитии интереса к творчеству старых русских портретистов сыграла выставка, открытая в 1905 году в Таврическом дворце в Петербурге. На ней появилось столько нового, давно забытого! Чтобы собрать эту замечательную выставку, ее организатор С. П. Дягилев не удовлетворился тем, что получил из петербургских и других известных собраний, а объездил множество усадеб. Он рылся в подвалах и на чердаках, разыскивая то, что было выброшено невежественными владельцами, и не раз находил ценные произведения искусства. Так как выставка устраивалась с отчислением дохода «в пользу вдов и детей погибших в бою воинов», то вещи на нее давали широко.

Все, что привозилось на выставку, сосредоточивалось в Таврическом дворце, где изучалось, фотографировалось и, если было нужно, реставрировалось. Вот здесь-то и выявились вновь обретенные русские мастера. С этого времени заговорили о волшебном живописце Федоре Степановиче Рокотове, имя которого совсем было забыто. Заговорили вновь о появившихся на выставке портретах Левицкого, Боровиковского, Кипренского, портретах Брюллова, Венецианова, о великолепных русских портретах Рослина и о многих других.

Впервые стало возможно оценить совсем забытую область русского акварельного портрета и особенно работы П. Ф. Соколова; все они до того рассматривались лишь как какие-то «семейные портретики». Всеми этими произведениями теперь восхищались и изумлялись: какие замечательные были мастера, какие прекрасные, оказывается, были художники в прошлом русского искусства! К тому же выставка была заботливо, с большим вкусом оформлена художниками «Мира искусства». Ее хотелось сохранить как музей. Новое общество

Е. Н. Померанцева. *1931.*



Б. Л. Модзалевский. *1924*.

художников написало приветственное письмо Дягилеву, отмечая блестящий успех выставки и ее выдающееся значение для русской культуры. Историки искусства начали узнавать и изучать старых мастеров. Стали появляться монографии, статьи.

Я бывал на выставке в Таврическом много раз, она многому меня научила. Там же я познакомился с молодым историком искусства Н. Н. Врангелем, который, можно сказать, образовался на этой выставке. Помню в залах выставки В. Н. Аргутинского-Долгорукова, еще едва начинавшего свою собирательскую деятельность, так широко развернувшуюся в ближайшие годы. Аргутинский спрашивал Дягилева, как научиться понимать искусство? Тот отвечал: «Смотрите, ходите и смотрите! Если есть вкус, он разовьется».

КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ

С этой замечательной портретной выставкой связано стремление музеев и частных коллекционеров (которых становилось все больше) найти произведения старых мастеров. Поиски вели и Русский музей и Третьяковская галерея. Серов купил для галереи у Милорадовича портрет артистки А. Давиа работы Левицкого. Портрет этот находился в семье Милорадовичей более ста лет, со времени его написания. И коллекционеры, не жалея денег, стремились «перехватить» где-либо Левицкого, Рокотова, Кипренского, Боровиковского. Помню такой случай: как-то во время занятий ко мне в кабинет вошла В. Н. Ханенко, жена известного киевского коллекционера. Вид у нее был взволнованный. Она рассказала, что только что вернулась из Москвы, где ей посчастливилось купить портрет Протасовой Левицкого и портрет Арсеньевой Боровиковского. «Это такие же портреты, как ваши. Я сейчас их посмотрела. Но мои гораздо лучше, мои — оригиналы, а в музее копии. Мои сделаны пастелью, они исполнены намного тоньше, чем ваши. Поедемте ко мне, посмотрите». Я обещал приехать, как только освобожусь. Однако гостья была настойчива: «Поедемте сейчас, у меня карета, она отвезет вас обратно. Поедемте, вы не будете жалеть. Вы увидите сами, что мои портреты гораздо лучше». Поехали на Сергиевскую. Дорогой я слушал восторженные восклицания, видел желание похвастаться, убедить меня, что у нее лучше и Левицкий и особенно Боровиковский.

В гостиной среди диванчиков, кресел, витрин с фарфором стояли два портрета пастелью, под стеклом, в старинных рамах. Посмотрев на них, я без труда узнал в них копии, не так давно сделанные в музее некоей Крарупп. Не знаю, выполняла ли она их по заказу антиквара или нет. Теперь мне оставалось только убедить владелицу

в том, что она сделала ошибку, купив копии за оригиналы. Ханенко была озадачена, она и слышать не хотела об ошибке, менялась в лице, ей трудно было отказаться от мысли, что она сделала удачную покупку. Тогда я ей показал залитую кофе и нарочно испачканную обратную сторону картона, отняв материю, которою она была закрыта. Показал часть штампа с синими буквами: Р. М. И. А. III., то есть Русский музей императора Александра III, и стертую его остальную часть, на которой было обозначено «копия» и стояла дата выноса ее из музея (такой штамп ставился на всех копиях). Наконец, когда я назвал ей фамилию копировщицы и сказал, что могу показать подробные записи об этих копиях, владелица совсем приуныла и рассказала мне историю покупки.

Копии были приобретены в Москве через антиквара Черномордика, владельца магазина на Арбате. Черномордик предложил ей поехать к владелице старинных портретов. Он рассказал, что портреты у нее семейные, что она обедневшая дворянка. Ехали долго, через всю Москву. Наконец, в Лефортове остановились около маленького деревянного дома с мезонином. Когда входили, столкнулись с двумя господами, они уносили старинные портреты и горячо спорили, кому какой из портретов взять себе... «У меня сердце упало. Я думала, что опоздала, что портреты уже куплены. Я поспешила войти в комнату.

У стола, в вольтеровских креслах сидела старуха в чепце, в старомодном платье. Она предложила мне сесть. Черномордик просил ее показать портреты. Она выразила сожаление, что только что продала два портрета, и добавила, что у нее остались еще два семейных портрета, но ей не хотелось бы их продавать. Черномордик стал упрашивать старуху. Она, в конце концов, согласилась, сказав, что уступит их, но не меньше, как по пяти тысяч за каждый. Я успокоилась, была рада успешному для меня концу, заплатила деньги, забрала покупки в карету и вечером поехала в Петербург.

Но, что же это? Значит, меня обманули. Вся эта ловкая инсценировка со старухой, вся эта комедия с фальшивой продажей была жульническая проделка?!»

Слушая жалобы Ханенко, я смотрел на фарфор в витрине, стоявшей рядом, и ужасался количеству поддельных статуэток, чашек и

других вещей, очевидно приобретенных за подлинные елизаветинские (которые были очень редки и высоко ценились).

Ханенко тотчас отвезла портреты в Москву. У нее их взяли, но денег полностью не вернули. Она же была рада и такому исходу с неудачной покупкой.

Соперничество с подобными рьяными коллекционерами, располагавшими почти неограниченными средствами, затрудняло музею собирание произведений искусства. Пополнение коллекций наталкивалось на многие, часто совершенно неожиданные препятствия. Так, например, когда еще только устраивался Русский музей, было возбуждено ходатайство о передаче ему из Петергофского дворца портретов смолянок работы Левицкого. Для их замены были заказаны копии. Но против передачи музею этих портретов была императрица Мария Федоровна, и поэтому из этой затеи ничего не вышло. Портреты поступили в музей только в 1917 году.

РУССКИЙ МУЗЕЙ

Мои первые приобретения для музея

Начиная с 1909 года я стал узнавать, что и где можно приобрести из нужных музею произведений русского искусства; я ходил по антикварам и по адресам частных владельцев. Таким путем удалось приобрести ряд ценных произведений. С распространением молвы о том, что музей приобретает произведения русских художников, предложения стали увеличиваться. Нередко предлагались вещи, чрезвычайно интересные.

Бывало и так. Принес однажды неизвестный мне человек чудесный портрет мальчика Челищева работы Кипренского. Вещь редкая, упускать нельзя, мы договариваемся о цене; договорились, все закончилось как нельзя лучше. Вдруг на следующий день влетает ко мне в кабинет владелец этого портрета, извиняется, отказывается от предложения и просит вернуть. Пробую уговорить — не помогает. Оказывается, он получил телеграмму от Е. П. Носовой с предложением цены в десять раз большей. Портрет был отвезен Носовой (ныне он украшает коллекцию Кипренского в Третьяковской галерее).

В другой раз известный иконописец предложил небольшую икону «О тебе радуется всякая тварь» XVI века, очень интересную во всех отношениях, прося за нее пятьсот рублей. Мы договорились, что он зайдет в канцелярию за получением денег. Икона была приобретена, а несколько дней спустя продавец прибежал с телеграммой, в которой московский коллекционер предлагал ему за нее две тысячи рублей. На просьбу вернуть икону я решительно ответил: «Хорошо, вернем, но впредь с предложениями не приходите». На этот раз продавец отказался от барыша, икона осталась в музее.

Расскажу еще об одном ярком случае, характеризующем условия приобретений в то время. Известные в Москве иконописцы и торговцы,

братья Чириковы, сообщили мне об очень интересной серии икон, которую они начали расчищать. Звали посмотреть, и я поехал. Мне, как всегда в таких случаях, с таинственным видом и в таинственной обстановке показывали одну за другой иконы, вынося их по одной из соседнего помещения (не предназначенного для посетителей). Меня поразила красота красок, переливающихся всеми цветами радуги на одеждах стоящих рядами святых. Расчищены были только части на трех иконах. Но этого было достаточно, чтобы видеть, какое чудесное произведение древней новгородской живописи находилось у меня перед глазами. Поразила меня назначенная владельцами сумма — двадцать тысяч рублей, потому что из ежегодного ассигнования на приобретения в тридцать тысяч рублей нельзя было потратить на эти иконы две трети. Боясь упустить чудесные памятники, я сказал Чириковым: «Оставьте иконы за музеем до завтра. Вернувшись, я выясню окончательное решение и дам вам телеграмму». Я вернулся и рассказал, что видел в Москве. В музее денег далеко не хватало на эту покупку. Тогда я решил обратиться к Терещенко, который не раз выручал музей в подобных случаях. Он, не долго думая, согласился дать целиком нужную сумму. Я телеграфировал Чирикову. Увы! Оказалось, что весь таинственный показ новгородских икон нужен был оптовым поставщикам с одной целью: сказать П. И. Харитоненко, что Русский музей покупает и даст двадцать тысяч рублей и, следовательно, получить с Харитоненко значительно большую сумму, за которую он и купил иконы. Они были в церкви в Натальевке, а затем, как мне стало известно, вывезены Черногубовым, вместе со всем собранием древних памятников русского искусства в Киев.

Далее, вспоминая о том, как пополнялось собрание Русского музея, я буду рассказывать о приобретениях картин и рисунков Федотова и о том, как составились богатейшие коллекции рисунков и гравюр.

И. Е. Репин в Русском музее

Как я уже писал, в 1910 году в Русском музее, впервые после его открытия, проводилась очистка всех экспонатов от пыли и загрязнений.

Эти работы очень интересовали Илью Ефимовича Репина. Бывая в Петербурге, он приходил посмотреть, кто и как делает, старался поделиться своим опытом. Узнав от меня о предстоящих работах, он писал мне из «Пенат» 14 февраля 1910 года: «Запорожцев» покрыть лаком следует. Но предварительно надо промыть. А вот этой операции я боюсь. Я видел, как промывали «Последний день Помпеи» и какая текла черная вода, и какие черные губки проделывали это, и как ходили по картине рабочие!! Как бы этого избежать?

Еще недавно для меня промывали в Третьяковской галерее портрет. И как было сделано: чисто, нежно, аккуратно, быстро. Замечательно! И какие у них губки! Какие полотенца для вытирания и какая чистота!..» Собираясь посмотреть, как ведутся работы, через полгода, 20 сентября, Илья Ефимович извещал меня: «Я надеюсь быть в музее в пятницу утром, до 12 часов».

В назначенное время Репин пришел осмотреть все, что делалось в залах. Я показал ему осыпание большими и мелкими пластами верхнего красочного слоя на картине «Запорожцы» — там, где у казака, стоящего справа спиной к зрителям, белая свитка написана поверх ранее положенных слоев. Краски образовали здесь толстый слой, и поэтому их осыпание было неизбежно. К приезду Репина картина стояла на полу у стены, и ее удобно было рассматривать.

Я опасался только, как бы Илья Ефимович сам не захотел прописать утраченные места: известны были многие случаи, когда он не ограничивался местом, нуждавшимся в исправлении, а начинал писать заново голову или даже фигуру, совсем не придерживаясь ни старой формы, ни тона, и явно портил свою прежнюю живопись. Так, в отсутствие П. М. Третьякова он переписал заново лицо вернувшегося из ссылки в картине «Не ждали». В картине «Дон-Жуан и донна Анна», принадлежавшей Н. Д. Ермакову, Репиным была переписана в отсутствие владельца вся фигура Дон-Жуана. То же, как известно, повторилось при реставрации картины «Иван Грозный и сын его Иван» и в других случаях. Но на этот раз Илья Ефимович доверил мне выполнить нужную реставрацию.

Когда, наконец, все картины были развешаны, а статуи и бюсты стояли на местах, я написал Илье Ефимовичу, и он ответил мне 21 октября 1910 года: «Большое спасибо Вам, многоуважаемый Петр

Иванович, за приятные известия из музея. У меня к нему теперь совсем чувство родной приязни растет... В понедельник буду в городе и, конечно, сейчас же, как удосужусь,— в музей...»

Придя в музей, Репин поспешил в залы смотреть новую развеску. Иногда останавливался и внимательно рассматривал картины. Когда мы проходили зал, где были размещены портреты и небольшие картины Карла Брюллова, и подошли к висевшему тут же этюду головы натурщика, где сбоку на том же холсте был написан этюд с натуры головы М. И. Глинки в профиль, Репин сказал мне: «И зачем же вы вешаете этот этюд Глинки вверх ногами. Кому нужен этот дурак-натурщик! Ах! Знаете, повесьте его вниз головой, чтобы все внимание было обращено на этюд головы Глинки. Ведь это единственный портрет его, написанный с натуры. Это такая ценная вещь! Когда я писал свой портрет Глинки для Третьякова, я пользовался этим брюлловским этюдом. Ах! Знаете, непременно поверните его так, чтобы Глинка висел в нормальном положении».

Дело в том, что голова старика-натурщика написана на этом этюде больше натуральной величины и в полную силу, а этюд Глинки, меньшего размера, сбоку, на фоне, помещен под углом к голове старика и при этом набросан в полсилы. Единственно, что надо бы сделать — это положить его в витрину, а не вешать на стене: но такой большой холст требовал очень громоздкой витрины.

Осматривая дальше развеску в больших залах, мы остановились около «Запорожцев». Репина интересовал результат очистки картины от загрязнения; он также всматривался пристально в реставрированные места, остался вполне доволен произведенной работой и очень благодарил меня.

Около своих портретов он остановился дольше, рассматривая их новую развеску, и сделал лишь одно замечание: «Все хорошо, а вот портрет Беляева (он был повешен во втором ряду.— *П. Н.*) нужно перевесить вниз на место Витте, чтобы его можно было близко рассматривать,— он написан тонко и законченно. Ну, а Витте хорош будет и во втором ряду».

В этих кратких замечаниях Репина, а также в том, как бегло он смотрел одни свои портреты и как особенно внимательно рассматривал другие, сказывалось отношение художника к своим старым рабо-

там. Нужно было видеть, с каким удовлетворением и любованием вглядывался он сам в лицо Беляева и показывал мне, с какой тонкостью оно закончено.

Репину понравилась также новая развеска его этюдов к «Государственному совету» и новые рамы, которыми я заменил неудачные прежние.

Во время работ в музее в 1910 году у меня установились с Ильей Ефимовичем постоянные дружеские отношения и началась переписка, продолжавшаяся до 1930 года.

После экспозиционных работ 1910 года

Когда было закончено приведение в порядок музейных залов и экспозиций, предпринятое мною в 1910 году, слухи о новом устройстве Русского музея стали быстро распространяться; появились благоприятные отзывы и в печати. Одобрения слышались от приходивших в музей художников, любителей искусства, от посетителей.

Помню, как был доволен приехавший из Москвы М. В. Нестеров, когда увидел свои картины, развешанные вместе на отдельной большой стене в зале, где они действительно очень выиграли. Он не скрывал своего удовольствия. Мы были знакомы с ним со времени его выставки, устроенной в Петербурге в 1907 году. Но, кажется, именно с этого его приезда у нас произошло сближение и началась переписка, продолжавшаяся многие годы.

Итак, все размещение коллекций было, можно сказать, упорядочено, условия хранения их значительно улучшены. Художественный отдел музея больше не вызывал ни насмешек, ни нареканий. Но эта работа была лишь подготовительной, настоящее же устройство музея приходилось откладывать до более благоприятного времени.

К окончанию новой развески нужно было подготовить новый печатный указатель, который должен был заменить прежний каталог художественного отдела, изданный в 1905 году. Сопоставление каталогов 1905 и 1910 годов зафиксировало крупное различие в прежней и в новой экспозициях.

Нетронутым оставалось хаотическое устройство экспозиции в четырех залах древнерусского искусства. Здесь удалось сделать лишь незначительные улучшения: для полного переустройства необходимы были большие денежные средства на оборудование залов витринами, щитами и прочим.

Реставрация памятников древнерусской живописи

В 1910 году было положено начало реставрации находившихся в музее памятников древнерусского искусства. Она была поручена известному московскому реставратору Г. О. Чирикову, который вместе с помощниками из своей мастерской очистил более сорока древних икон. Работа эта продолжалась в течение трех месяцев и дала прекрасные результаты: после тщательной и искусной очистки от красочных поновлений, поздней олифы и загрязнений возродились прекрасные памятники древней живописи (греческого, новгородского и московского письма).

Успех этих работ был исключительный; отчасти это объяснялось тем, что после темных досок, на которых ничего нельзя было разобрать, люди не верили своим глазам, когда им вновь показывали ту же доску, но с ясным изображением в чудесных ярких красках, обнаруженным под наносными слоями невежественных поновителей. Постепенное раскрытие производило потрясающее впечатление. Некоторые не верили, что в музее показывают раскрытую древнюю живопись, и громогласно уверяли, будто бы реставраторы-иконописцы пишут все наново на старых досках и лишь морочат людей. К таким неверующим принадлежал, например, директор Археологического института профессор Н. В. Покровский, все наблюдения которого в области древней русской живописи покоились на изучении записанных почерневших икон. Покровский был далеко не единственным упрямым отрицателем раскрываемой древней живописи. Те же, кто приходили в музейную мастерскую, убеждались, лишь воочию увидев, как производится раскрытие.

Слухи, все более распространяясь, привлекали посетителей, которые стремились попасть в реставрационную мастерскую музея; Д. И. Толстой стал часто приводить туда своих гостей и показывать им «чудеса».

Приступить к работам по раскрытию древней живописи необходимо было в связи с подготовкой новой экспозиции икон, о которой я стал думать по окончании устройства залов с коллекциями XVIII и XIX веков.

Через три месяца Чириков уехал к себе в Москву, но успешно начатая реставрационная работа не могла уже быть остановлена. Чирикова заменил Н. И. Брягин. Это был чудесный мастер, энтузиаст своего дела, большой любитель и знаток древнерусской живописи. Он изумительно тонко сам писал в древнем стиле и с необыкновенной тщательностью и искусством копировал памятники древнерусской живописи. Это был честный, скромный и привлекательный человек, при этом исключительно бескорыстный, чем очень отличался от многих собратьев. Я не мог нарадоваться таким ценным работником.

Дела для реставрационной мастерской было много, нужно было думать об увеличении числа реставраторов, и Н. И. Брягин порекомендовал В. О. Кирикова, только что окончившего тогда школу в Мстере. Я поехал в Мстеру, осмотрел работы окончивших учеников, познакомился с Кириковым. Лучшего кандидата в помощники Н. И. Брягину желать не приходилось. Но Кириков поработал в музее недолго и уехал в Москву, где впоследствии выдвинулся на первое место своим большим мастерством в реставрационном деле.

Работы Н. И. Брягина вызывали к себе не меньший интерес. Успех этих работ привел в дальнейшем к организации в музее специальной реставрационной мастерской по древней живописи и древнему шитью с большим штатом мастеров.

Собирание памятников древнерусского искусства

Перед музеем стояла задача устройства четырех залов древнерусского искусства. Задача была нелегкая. Одновременно надо было принимать меры к пополнению коллекций. Нельзя было равнодушно смотреть,

как обогащаются частные собрания. В то время число собирателей русских древностей увеличивалось: к старым собирателям — Егорову, Солдатенкову, Рахманову, Третьякову — прибавились Остроухов, Бахрушин, Лихачев, Рябушинский, Харитоненко и другие любители старины. Большей частью это были очень богатые люди, не жалевшие денег на приобретения. Они задавали, что называется, тон на художественном рынке; конкурируя между собою в покупках редких предметов, поднимали цены. Я уже привел случай продажи древних икон братьями Чириковыми; таких случаев было много. Нужно, однако, напомнить, что старые русские иконописцы были знатоками своего дела. Еще с детства они научились различать «пошибы» древних русских живописных школ, узнавать технику древней живописи разных эпох. Многие были искусными мастерами и одновременно занимались скупкой древних икон, шитья и других предметов и торговали ими. Особые люди-ищейки, называвшиеся офени, ездили по старым культурным центрам, по монастырям и церквам, собирали там разными способами всякую старину, привозили собранное в Москву или куда-либо в другое место. Извещались знакомые иконописцы, главные торговцы стариной, а потом и остальные. Им известно было, какой коллекционер чем именно больше интересуется. Лучшие вещи могли выбрать те, кто дороже платил. Если нужно было поднять цену выше, торговец прибегал к свойственной этой среде инсценировке. Дела делались ловко, умелыми знатоками. Ловкостью отличались офени, еще большей ловкостью отличались иконописцы — торговцы древностями, но иногда им не уступали и «именитые» собиратели. Был, например, в Петербурге архитектор и коллекционер, имевший дома в Петербурге и дачи в Левашове. Он собрал хорошую коллекцию русских древностей. Посещая волжские древние города и проникая в ризницы церквей и монастырей, он ловко покупал ценные предметы. Иногда он показывал свою коллекцию знакомым любителям старины, а то и продавал. Однажды купленную за бесценок дивной работы пелену XVII века он продал за десять тысяч рублей. Вообще умение набивать цены стояло тогда очень высоко. Мне много раз приходилось быть свидетелем тому, как ловко люди устраивали эти дела.

Помню, одному богатому, известному в Москве и уважаемому собирателю были предложены четыре иконы из праздничного чина. Когда

я их увидел, они были уже расчищены и сверкали древними новгородскими красками. Иконы были не только большого мастерства, тонкого рисунка, но и очень хорошей сохранности, что, конечно, высоко ценилось знатоками. Когда богатый собиратель показывал мне эти иконы, я видел, что он взволнован. Цена на них была назначена очень высокая, и он решил приобрести только две иконы из четырех, выбрав себе, конечно, наиболее интересные. Расценку же он произвел наоборот: иконы, оставленные для себя, были оценены в минимальную сумму, а стоимость двух других икон покрывала цену, назначенную за все четыре иконы. Мне было сказано, что музей может приобрести две иконы, если В. Н. Ханенко, которой уже была послана телеграмма в Киев, откажется от покупки. Кончилось дело тем, что Ханенко купила две иконы.

В таких рыночных условиях Русскому музею нужно было начать конкурировать с московскими собирателями памятников древнерусского искусства. Такой «рынок» иначе нельзя назвать, как спекулятивным, но, кроме спекуляции, на нем процветали и различные подделки.

Производство подделок я видел в селе Мстере Владимирской губернии. Вновь написанную икону на старой доске или старую икону с вновь записанной частичной утратой клали в печку, чтобы новый красочный слой потрескался. Затем его покрывали старой олифой. Прокопченная черная олифа придавала старинный вид краскам, а въедаясь в мелкие трещины, помогала имитировать их сетку, покрывавшую живопись. Эту олифу, снятую с древних икон при реставрации, иконописцы специально собирали, и ее можно было видеть у каждого из них.

В 1912 году Русскому музею предложили гравированную на золотой доске икону «Успение». Она находилась ранее в ризнице Симонова монастыря. Очевидно, она была оттуда похищена, а на ее место положена копия.

Однажды я остановился в Волоколамске, желая посмотреть древнюю икону, стоявшую в соборе на виду в особом киоте. Она показалась мне подозрительной. Всматриваясь, я убедился, что перед моими глазами находится новая копия. От соборного служащего я узнал, что икону давали иконописцу для поновления. Тогда стало очевидным,

что реставратор не вернул древнюю икону в собор, а подменил ее копией, пользуясь неосведомленностью заказчиков. Такие подмены соответствовали потребностям рынка.

В те годы много шума наделала кража из Лувра знаменитой «Джоконды». Об этом много было разговоров. К этому же времени в России увеличились случаи краж древних предметов из церквей, из монастырских ризниц. Все это послужило поводом к тому, что министерство юстиции образовало комиссию по вопросу о принятии мер по борьбе с кражами в церквах.

Помню большое собрание, происходившее в торжественной обстановке, на котором загадочным языком говорили министерские юристы. Казалось, важные специалисты говорят о чем-то совсем незнакомом, а то и непонятном... Не слышно было, чтобы в результате «работы» комиссии получилось что-либо реальное.

По поручению Русского музея я много раз ездил по старым городам, селам и монастырям, где иногда мне удавалось находить ценные предметы древности. У меня всегда была бумага, в которой объяснялась цель моей поездки и просьба ко всем лицам, к которым я обращусь, оказывать мне содействие. Так мне удалось получить около тридцати предметов в Волоколамском монастыре. В Суздале, в женском Покровском монастыре, мне передали для музея ряд икон в древних окладах, а также поднесли на память небольшую шитую пелену.

В 1913 году я ездил вместе с И. С. Остроуховым и Н. Н. Черногубовым в Ярославль, Ростов и Кострому. Затем мы с Н. Н. Черногубовым побывали в Муроме и в Нижнем Новгороде.

В Муроме мы осмотрели город, близ которого на берегу Оки, как на ладони, виднелась усадьба и дом председательницы Московского археологического общества графини П. С. Уваровой. Затем при осмотре старинного Благовещенского монастыря мы попросили показать нам ризницу. Ризничий-монах впустил нас в тесную комнату, больше похожую на чулан, где стоял большой шкаф, наполненный новой утварью. На мой вопрос, нет ли старинных предметов, он, что-то бормоча, наклонился к тут же сваленной в углу куче всякого хлама, покопался в нем и подал древней формы потир, говоря: «Вот есть здесь некоторые старые вещи, вышедшие из употребления». Прочитав на потире искусно награвированную надпись, я убедился, что

извлеченный из мусора потир является вкладом в этот монастырь царя Михаила Федоровича. Из той же кучи ризничий достал водосвятую серебряную чашу с вкладной надписью (по ее борту) царя Алексея Михайловича, а также серебряное блюдо, крест серебряный, ковш, кадило серебряное, четырехсвечное паникадило серебряное малое — все XVII века и с вкладными надписями. Затем он направил нас к настоятелю монастыря. Старик архимандрит отнесся очень просто к просьбе о передаче этих вещей в музей: прочитав мою бумагу, он тут же «благословил взять». Я положил на стол деньги «на нужды монастыря», и мы ушли.

Довольные, мы отправились на вокзал ожидать московский поезд. Черногубову очень хотелось получить половину или, по крайней мере, какую-нибудь из полученных вещей, но его просьбу я решительно отклонил.

Во время нашей беседы к нам подошел высокий жандарм и, сделав под козырек, сказал, что полковник просит нас пройти к нему в дежурную. В сопровождении жандарма мы прошли через залы вокзала, вызывая любопытство у публики. Полковник сурово потребовал документы. Мы подали паспорта. Затем вопрос: «Были ли вы сегодня в Благовещенском монастыре у настоятеля?» Отвечая, я подал ему мою бумагу. Прочитав ее, он извинился. Вскоре подошел поезд. Но этим история не кончилась.

Оказалось, что кто-то из местных жителей, узнав о нашем посещении монастыря, сейчас же сообщил Уваровой. Она тут же приняла все меры к задержанию нас. Не прошло и часу после нашего ухода из монастыря, а нас уже хотели арестовать. Блюстительница старины Уварова была очень рассержена тем, что у нее из-под носа были увезены древности.

Вернувшись в Петербург и показывая привезенные вещи, я рассказал об эпизоде на вокзале. Одновременно с моим возвращением Д. И. Толстой получил письмо от Уваровой, в котором она с раздражением описывала муромскую историю, не жалея гневных слов по моему адресу. Толстой написал ей объяснение.

Вскоре в Москве в Историческом музее состоялась музейная конференция. Слушали доклады. Директор музея князь Н. С. Щербатов (близкий родственник Уваровой) демонстрировал новый метод хранения

гравюр в висячем положении. Во время антракта ко мне подошла Уварова, любезно что-то проговорила в извинительном тоне и добавила: «На вашем месте я поступила бы так же». Надо удивляться, почему же этого она не сделала, когда древние предметы, к которым она питала такую ревность, находились в куче мусора.

Приходилось мне и еще ездить собирать древности по разным местам. Из церкви села Маркова (Бронницкого уезда) я привез царские врата с древней живописью. В той же церкви, в иконостасе, я видел местную семейную икону князей Одоевских письма Симона Ушакова, сходную с его же иконой в церкви Грузинской божьей матери в Москве. На московской иконе в нижнем ряду Ушаков написал семью царя Алексея Михайловича, а на бронницкой иконе — портреты членов семьи князей Одоевских.

В начале 1912 года в залах Академии художеств происходил съезд русских художников. Там была открыта выставка памятников древнерусского искусства, а в актовом зале шли заседания съезда и читались доклады. И. Н. Терещенко с сестрами предложили мне ехать с ними на съезд.

Когда мы вошли в актовый зал, А. И. Анисимов делал доклад и как раз стал рассказывать о производившейся в то время в Новгороде и Москве реставрации памятников древнерусской живописи. Особенно он хвалил работы по раскрытию древних икон в Русском музее.

Это совпадение нашего прихода и похвал музею было, пожалуй, кстати и произвело благоприятное впечатление на моих спутников, а тем самым послужило на пользу музею.

Новая экспозиция памятников древнерусского искусства

Между тем в Москве, где был главный центр торговли древностями, все время появлялись замечательные иконы, лучшие из которых приобретались московскими коллекционерами и Н. П. Лихачевым из Петербурга. В Русский музей предлагали редкие иконы, но нечасто. Я помню два интересных предложения — «Георгий Победоносец на белом

С. В. Чехонин. *1922.*

Д. И. Митрохин. *1922.*

коне» и «О тебе радуется благодатная всякая тварь». Первую из них музей не мог купить; ее купил и передал музею Терещенко, а вторую большую икону привез из Новгорода иконописец П. И. Юкин. Это были удачные приобретения. Но сидеть и ждать удачи было бессмысленно. Следовало отыскивать древние иконы. В то же время было очевидно, что из ассигнований в тридцать тысяч рублей выделять средства на приобретение дорогостоящих икон невозможно без ущерба для остальных коллекций. Тогда-то управляющему музеем удалось выхлопотать значительные суммы специально на приобретения памятников древнерусского искусства.

С 1912 года я стал часто бывать в Москве, где объезжал известных иконописцев и смотрел, что у них есть в продаже. Бывал у московских собирателей, узнавал у них новости, расспрашивал их поставщиков. Иметь дело с этим рынком было непросто. Несмотря на все трудности, музейная коллекция древнерусского искусства была основательно обогащена. Особенно значительным событием было приобретение у Н. П. Лихачева русских и греческих икон. Эта знаменитая петербургская коллекция была куплена за общую сумму в сто тысяч рублей.

Но если музею удалось получить средства на приобретение древних икон, то получить их на монтировку коллекций и оборудование выставочных залов оказалось делом очень нелегким. Первым толчком, сдвинувшим его с мертвой точки, послужило пожертвование Е. М. Терещенко двадцати пяти тысяч рублей на устройство витрин.

Мне посчастливилось найти хорошую столярную мастерскую, которой заведовал архитектор А. А. Дубровский. Этот энергичный и добросовестный человек очень помог удачно завершить работы по оформлению. Между тем смета показала, что полученных от Терещенко средств хватит на оборудование витринами и щитами трех залов из четырех. Надо было найти источник для получения денег на оформление витринами большого углового зала. Этот источник нашелся в Москве, в лице известного собирателя и любителя искусств П. И. Харитоненко — щедрого, но не бескорыстного человека. Если Терещенко жертвовала охотно на разные цели музея, то всегда обязательно требовала, чтобы ее имя оставалось неизвестным. П. И. Харитоненко, наоборот, афишировал свой дар, и, кроме того, Русский музей должен

был выхлопатывать ему в награду чин действительного тайного советника и другие почести.

Харитоненко пожелал, чтобы проект оформления зала выполнил известный архитектор А. В. Щусев. Так и было сделано: Щусев вел работы, давал заказы фирмам и проводил счета через контору Харитоненко в Москве.

Все работы по устройству зала вскоре успешно наладились. Щусев действовал с умением и свойственным ему всегдашним увлечением, средства же на устройство зала Харитоненко давал щедро. При первоначальной смете в шестьдесят тысяч рублей было израсходовано на устройство этого зала без малого сто тысяч. Все выполнялось как можно лучше: витрины были оборудованы громадными зеркальными стеклами исключительной прозрачности, сделанными по особому заказу на московском заводе. Деревянные части рам были максимально узкими, и тяжелые стекла держались тонкими металлическими рамками, скрытыми в дереве. Штоф, которым была обтянута внутренность витрины, был заказан Щусевым по особому образцу заводу в Венеции. Витрины были обнесены снаружи валиками, обитыми серебряной, вызолоченной басмой, исполненной известным знатоком этого дела Ф. Я. Мишуковым по образцам древней суздальской басмы.

Витрины во всех четырех залах были обложены внутри кипарисовым деревом для профилактики против жучка-точильщика. В остальных трех залах фон был сделан из льняного холста, изготовленного кустарной мастерской Л. В. Голицыной (в Звенигородском уезде Московской губернии).

При устройстве экспозиции залов древнерусского искусства я пользовался советами академиков Н. П. Кондакова и А. И. Соболевского, которые постоянно заходили посмотреть на работы. Н. П. Кондаков, хорошо знавший западноевропейские музеи, говорил тогда, что он не видел лучшего музея древнего искусства, чем наш.

Семья Терещенко решила выпустить на свои средства книгу «Собрание древних икон Русского музея». Для этой цели был образован конкурс между немецкой, чешской, английской и русской фирмами на лучшее воспроизведение в красках. Мастера трех фирм (кроме лондонской) приступили к съемке намеченных экспонатов. По просьбе же лондонской фирмы Н. И. Брягину была заказана копия с большой

иконы «Страшный суд», в размер таблицы издания (эта превосходная копия осталась в Лондоне), но представленная англичанами пробная репродукция была выполнена совсем неудовлетворительно. Пражским мастерам, которые так хорошо выполняли в те годы красочные репродукции для изданий И. Н. Кнебеля и других, удалось лучше, чем англичанам, передать икону, но все-таки еще лучше выполнили задание мастера петербургской фирмы «Голике и Вильборг», среди которых особенно выделялся исключительный знаток своего дела М. Н. Январев. Я видел много его превосходных репродукций и имел с ним дела по музейным изданиям, а также по изданию коллекций С. С. Боткина; здесь все таблицы были выполнены образцово, но с исключительным совершенством Январев подготовил таблицы рисунков для второго тома этого издания. Какой большой урон понесло русское искусство, что издание не увидело света. А между тем все было готово для выхода двух томов «Собрания С. С. Боткина»: полный тираж таблиц, текста и белые кожаные переплеты. Так или иначе, но эти ценные материалы не сохранились.

Пополнение собрания живописи

При основании Русского музея многочисленные произведения русского искусства вливались в него обильным потоком и даже без особых усилий с его стороны. В дальнейшем приобретения художественных произведений находились в зависимости от проявленных стараний.

В 1912 году ко мне пришел молодой, симпатичный человек из семьи Ждановичей, когда-то близких друзей П. А. Федотова. Он рассказал мне, что у них сохраняются семейные портреты, написанные Федотовым, которые они готовы предложить Русскому музею. Затем он привез восемь портретов, все маленького размера и в старинных рамках. У его родственников имелся еще один портрет, написанный Федотовым. Он превзошел все ожидания: это оказался прелестный портрет О. И. де Монкаль. Цены Жданович назначил вполне приемлемые. На ближайшем заседании совета художественного отдела все

эти произведения Федотова были разложены на столе. У меня и сомнения не возникало, что они будут приобретены, но вопрос решился не так просто. После того как их посмотрели, председатель, великий князь Георгий Михайлович, обратился к П. А. Брюллову: «Как ваше мнение, приобретать или нет?» К моему удивлению, Брюллов сначала сделал кислую мину, потом с деланной любезностью и одновременно пренебрежительно махнув рукой, сказал: «Это незначительные вещички — не стоит». На такой же вопрос, обращенный ко мне, я с горячностью стал говорить о значении Федотова и о необходимости пополнить имевшуюся коллекцию его работ. Председатель прервал меня, сказав: «Ясно, приобрести все портреты». Я, конечно, был очень рад.

Так же удачно поступили чудесный федотовский портрет М. П. Дружининой и этюд, изображающий вид на Васильевском острове.

Затем был приобретен посмертный портрет Е. Г. Флуга, знакомого Федотова, портреты его сослуживцев, папка с его акварелями из собрания С. С. Боткина (полученная им от великого князя Владимира Александровича), все произведения Федотова из музея Финляндского полка, включавшее ранние его работы. И, наконец, мне посчастливилось найти в Москве вариант картины Федотова «Разборчивая невеста». Надо иметь в виду, что в продаже произведений Федотова уже и тогда не было, тем более отрадными были все эти приобретения, существенно обогатившие музей. Позднее к ним добавилась из Академии художеств акварель «Все холера виновата», затем поступила богатая коллекция рисунков и акварелей русских художников, собранная Л. М. Жемчужниковым, в которой ценную часть представляли многочисленные рисунки Федотова. Эта коллекция рисунков и акварелей Жемчужникова долго находилась у меня в личном пользовании, предоставленная мне ее тогдашними владельцами; в 1917 году я передал ее в художественный отдел.

Л. М. Жемчужников был приятелем Федотова. В его руки, очевидно, попали альбомы Федотова. Он не нашел сделать ничего лучшего, как все листы, изрисованные Федотовым с двух сторон эскизами картин, портретами и разными набросками, изрезать (более подходит сказать — искромсать) по своему вкусу и наклеить все вырезки на картоны. Вот куда девались альбомы, которые тщетно искали биографы Федотова. Однажды у антиквара Чекато в Петербурге я приобрел

маленький клочок бумаги с рисунком Федотова, изображающим две женские головы, с удостоверяющей надписью рукою Жемчужникова. Чекато купил этот рисунок у В. Е. Маковского, приятеля Жемчужникова. По всем признакам он происходил из тех же федотовских альбомов, которые попали к Жемчужникову.

История коллекции произведений Иванова началась с получения из Эрмитажа его большой картины «Явление воскресшего Христа Марии Магдалине» и из Академии художеств программы на золотую медаль «Иосиф, толкующий сны». Позднее музею счастливо удалось получить еще два произведения — этюд двух женских фигур и «Голубой Неаполь», на который никогда нельзя наглядеться. Нередко приходилось мне видеть рядовых посетителей или ученых мужей, любующихся на эту маленькую картину.

Музею очень хотелось пополнить коллекцию произведений Иванова. Я делал для этого попытки, но они долго оставались неудачными. Так было, например, с произведениями Иванова, принадлежавшими М. А. Хомяковой. Известно, что после смерти Иванова М. П. Боткин часть его наследия распродал и несколько вещей купил А. С. Хомяков. Хомяковское собрание было, после боткинского, самым значительным как по содержанию, так и по количеству работ гениального мастера.

Я узнал, что в старинном хомяковском доме в Москве, на Собачьей площадке, и теперь живет нелюдимая старуха М. А. Хомякова, которая славится умом и суровым характером, безукоризненно владеет древнегреческим и латинским языками, и что к ней очень трудно попасть.

Я прибегнул к протекции ее друзей и получил согласие на прием. Тогда я стал уговаривать великого князя Георгия Михайловича и Д. И. Толстого поехать в Москву к Хомяковой — это было тоже нелегко, чтобы уговорить ее уступить картины Иванова Русскому музею. Мои уговоры увенчались успехом. Хомякова приняла нас, сидя в большом кресле, в комнате, где над диваном висел этюд Иванова, изображающий идущего Христа. Прием нам был оказан подчеркнуто холодный, с некоторым высокомерием по отношению к великому князю и Толстому. Произошел натянутый, довольно короткий разговор, который окончился тем, что, ничего не пообещав, Хомякова согласилась

показать мне картину «Аполлон, Гиацинт и Кипарис», которая была у нее спрятана в запасной комнате (она считала эту картину неприличной). На следующий день я увидел стоящую на полу картину, осужденную суровой хозяйкой, эскиз и этюды. Последние надежды мои рухнули, когда, при прощании, было сказано, что хозяйка передаст, вероятно, картины Иванова в Румянцевский музей. Поездка в Москву не удалась. Неудачными оказались попытки получить этюды Иванова из других частных рук.

В 1912 году Д. И. Толстой заказал художнику А. С. Головину портрет Шаляпина в роли Бориса Годунова. Шаляпин не раз и раньше позировал Головину в разных ролях: Олоферна, Мефистофеля (в операх А. Бойто и Ш. Гуно). Эти портреты писались всегда по ночам после спектаклей. Головин заботился об устройстве развлечений для Федора, как он его называл, произнося с некоей торжественностью это имя. Головин приглашал на сеансы массу гостей. Когда я пришел, громадная мастерская, занимающая площадь над всем зрительным залом Мариинского театра, была наполнена людьми. Здесь были артисты, музыканты, художники, завсегдатаи театрального мира и вокальный квартет, очень популярный в то время, в состав которого входили М. М. Чупрынников, Н. М. Сафонов (1-й и 2-й тенора), баритон Н. Н. Кедров и бас В. И. Касторский. Хозяин не обращал внимания на гостей. Все чувствовали себя свободно. Слышались разговоры, музыка, пение. Гостей все прибывало. Один лишь Головин имел сосредоточенный вид. У него было все приготовлено для работы.

Вот издали послышался шумный говор, выкрики, шаги идущих по лестнице. Отворилась маленькая дверь, в мастерскую ворвались возгласы — «Наибольший идет!». И показалась огромная фигура Шаляпина. Он протискивался в маленькую дверь. Без грима, в белом подризнике, он не шел — он шествовал с большим посохом в руке, в окружении толпившихся вокруг него статистов, среди которых он казался выше. Шествие проследовало через всю мастерскую до большого импровизированного стола (на козлах), на котором был приготовлен прибор для Шаляпина и холодный ужин: блюдо цыплят, огурцы и бутылка вина.

Вероятно, был второй час ночи. Шаляпин, голодный, не ел, а поглощал одного цыпленка за другим, перенося их вилкой на свою

тарелку. Кончив ужинать, он подошел к столику с гримом, сел, посмотрел на себя близко в зеркало и принялся уверенно накладывать грим. Поражало, как искусно он это делал. На глазах лицо Шаляпина превращалось в лицо Бориса Годунова. Затем он оделся в верхнюю царскую одежду, взял посох и пошел к подиуму, перед которым был установлен мольберт с портретом. Я был на втором сеансе, а портрет наполовину был уже написан. Шаляпин стал в позу и замер. Головин сделал небольшие поправки в повороте его головы и начал писать. Он макал кисть в горшки с клеевыми красками, брал то пастельные карандаши, то золото. Перед ним стояли белые тарелки, на которых он смешивал краски, и ведро с водой для мытья кистей. Головин словно бы не замечал, что творится вокруг, не слышал ни музыки, ни говора гостей, ни смеха: он был один с Шаляпиным! Можно было поражаться, как художник среди такого шумного и многолюдного раута мог работать, на глазах у всех собравшихся. Шаляпин же стоял, как изваянный. Я с увлеченьем смотрел на него. Как он был значителен! Он не просто позировал. Позируя, он играл Бориса Годунова в тот момент, когда он у Успенского собора поет: «Скорбит душа...» Он с такой выразительностью играл, позируя, что портрет казался бледным и не передающим того трагического пафоса, которым был полон живой Шаляпин. Таким остался этот портрет и после окончания. А жаль!

Много произведений больших русских мастеров значительно пополнили музей в начале 1910-х годов. Между прочим, большое место заняли портреты и театральные эскизы Головина.

Еще более богато был представлен В. А. Серов. Преждевременная смерть его заставила Русский музей сделать все, чтобы не упустить произведения замечательного художника. Эта задача была успешно выполнена. Особенно ценно было получение для музея (стараниями Д. И. Толстого) великолепного портрета О. К. Орловой. В богатом собрании произведений Серова в музее этот портрет, по моему убеждению, остается центральным и лучшим из лучших его портретов.

В 1912 году мы поехали с Толстым в Москву и там у семьи покойного художника выбрали для музея все, что было можно. К картинам Серова, ранее находившимся в музее, прибавились привезенные из Москвы композиции «Слуга Авраама находит Исааку невесту Ревекку»,

«Одиссей и Навзикая», затем семь акварелей и десять рисунков, а также портрет во весь рост отца художника — А. Н. Серова.

Все эти двадцать произведений были приобретены у вдовы художника Ольги Федоровны Серовой за большую сумму.

До того, еще в 1911 году, на Международной выставке в Риме была приобретена большая картина «Портрет Иды Рубинштейн». В музей поступили также театральные эскизы к постановке оперы «Юдифь» вместе с известными иллюстрациями к «Царской охоте», очень украсившие и пополнившие зал.

В дальнейшие годы к коллекции произведений Серова добавились, между прочим, известные портреты из петербургского зала присяжных — Д. В. Стасова и А. Н. Турчанинова, а также портрет великого князя Павла Александровича (стоящего рядом с белой лошадью) и четыре портрета Юсуповых.

Надо особо сказать о портрете Орловой. Когда в 1911 году стало известно, что Серов написал этот портрет, о нем заговорили в художественных кругах Петербурга и Москвы, как о новом успехе любимого художника. Одновременно стало известно, что заказчица недовольна изображением. Этим обстоятельством решили воспользоваться наши художественные музеи: портрет старался получить не только Русский музей, но и Третьяковская галерея.

Д. И. Толстой, близко знакомый с Орловыми, имел больше шансов на получение портрета. Он знал, что он им не нравится, особенно поза, которую Серов придал Орловой, и угловатый сгиб в колене левой ноги (между тем, поза эта, хотя и угловатая, была метко подмечена художником). Толстой приложил все старания, чтобы повлиять на Орлову и получить ее согласие передать портрет Русскому музею.

Серов написал Орлову по ее заказу. Сама она мало что понимала в искусстве, подражание и мода руководили ею, когда она заказывала свой портрет художнику, пользовавшемуся большой славой и уже написавшему ряд светских портретов.

Вкус ее в искусстве был, во всяком случае, весьма ниже среднего. Об этом говорит ее неспособность оценить великолепный портрет, написанный с нее Серовым. Она без сожаления рассталась с этим портретом, передав его музею в январе 1912 года — вскоре после кончины художника.

В. Я. Шишков. *1933.*

К. А. Федин. *1933.*

Серов писал портрет Орловой сто сеансов, с увлечением и, как всегда, дал острую характеристику портретируемой. О результате увлечения Серова работой над этим портретом говорят его великолепные качества, прекрасно написанная голова Орловой, а также все аксессуары.

Все признавали, что парадный портрет Орловой прекрасно написан. Соглашаясь принести его в дар Русскому музею, она поставила одно, характерное для великосветской дамы условие: чтобы портрет никогда не висел в том же зале, в котором находится портрет Иды Рубинштейн.

После Международной художественной выставки 1911 года в Риме, где портрет Орловой был экспонирован, его привезли в музей. В это время я устроил новую экспозицию двух залов с произведениями Серова. Мне и пришлось повесить портрет Орловой в одном зале, а Иды Рубинштейн — в другом.

Долгожданным отрадным событием для художественного отдела весной 1917 года было получение из Петергофского дворца всей чудесной сюиты из семи портретов, написанных Д. Г. Левицким. Они изображают воспитанниц Смольного института для благородных девиц (первого и второго выпусков); на пяти портретах институтки изображены по одной, на двух — по две. Портреты смолянок представляют вместе одно целое, объединенное художником в один проникновенно-поэтический ансамбль, полный глубокой жизненной правды.

Меткие характеристики девушек, большие художественные достоинства живописи говорят об особом увлечении мастера в работе над этими портретами. Недаром они заняли исключительное место во всем русском искусстве XVIII века.

Много было радостного волнения, когда я получил письменное разрешение на портреты смолянок. Не откладывая, я поехал с Лобусом и группой галерейных служителей на грузовике в Петергоф, захватив весь нужный упаковочный материал.

Все портреты смолянок висели в одной из дворцовых гостиных. В ней было сыро, окна, завешанные гардинами, не пропускали света. Когда картины сняли со стен, мы увидели, что холст был влажный, а вся оборотная сторона полотен густо покрыта плесенью. Портреты упаковали в ящики, погрузили, и мы тронулись в обратный путь

в самом хорошем настроении. Оно было нарушено, когда у дороги, ведущей на Красное Село, машину остановил дежурный военный пост: «Стой, что везете?» Солдаты требовали вскрыть ящики и показать содержимое. Общими усилиями и бумагой с печатью мы, наконец, убедили постовых пропустить нас.

С каким удовлетворением рассматривал я эти портреты Левицкого и любовался ими в стенах Русского музея, где их ждали целых двадцать лет. Наконец-то они были присоединены к коллекциям музея, где они будут показаны в лучших условиях всегда всем, кому дорого русское искусство.

ВСТРЕЧИ С АЛЕКСЕЕМ МАКСИМОВИЧЕМ ГОРЬКИМ

Пять раз я встречался с Алексеем Максимовичем Горьким, и этими редкими и непродолжительными встречами ограничивается мое знакомство с ним. Тем не менее, хотя и весьма кратки были эти встречи, они мне лично принесли наблюдения, которые очень оживили мое представление о великом писателе. Оно осталось бы навсегда неполным, если бы я не видел своими глазами близко живого Горького, не слышал бы, как он говорит, не видел бы его манеры двигаться, то есть всего того, что видишь в человеке, когда наблюдаешь его своими глазами, а не только представляешь его по описаниям или со слов других. Тем более, что всякий описавший Горького описывает его таким, каким он запечатлелся в его представлении. Так, например, это очень наглядно подтверждают и портреты с натуры, сделанные с Алексея Максимовича художниками Репиным, Серовым, Нестеровым. На всех портретах Горький изображен очень различно. Репин отразил только внешность молодого Горького, Серов запечатлел Горького в каком-то надрыве, у Нестерова Горький идеализирован.

В моих очерках я пытаюсь сообщить лишь отдельные, мимолетные впечатления от встреч с писателем так, как они запечатлелись в моей памяти, к тому же записанные несколько десятилетий спустя.

Собрание деятелей искусства на квартире А. М. Горького в 1917 году

В 1917 году, вскоре после свержения самодержавия, в Петергофе, в Ораниенбауме и других местах участились случаи порчи или

разрушения памятников искусства. Такие разрушения имели место как в общественных местах, в казенных зданиях, в садах, парках, так и в частных домах и квартирах. Подвергались порче или уничтожению памятники искусства, статуи, картины и другие художественные предметы. Слухи и сведения о гибели того или иного памятника поступали почти ежедневно. Это вызывало тревожное настроение у художников, у деятелей искусства, среди любителей и передовой части рабочих. Демагогические же выступления в печати слишком ретивых сторонников уничтожения памятников рухнувшего строя, не считаясь с тем, представляют они художественную ценность или нет, требовавших как можно скорее убрать «от глаз народа» памятники императоров и превратить их в расплавленный металл и т. п., усиливали это настроение еще больше. Люди собирались, обсуждали, какие меры нужно принять, чтобы приостановить разрушения, к кому обратиться. И вот вскоре, при большом содействии А. М. Горького, на которого растерянная в то время интеллигенция возлагала большие надежды, дело охраны памятников стало налаживаться. Все знали, какую огромную помощь оказывал Горький во всех культурных начинаниях. Неоценимую услугу он оказал также и делу организации охраны памятников искусства и старины.

4 марта А. М. Горький пригласил к себе на квартиру пятьдесят художников, архитекторов и общественных деятелей.

Когда я вошел к Горькому, он стоял посреди комнаты с группой пришедших, рядом с ним Ф. И. Шаляпин, который серьезно слушал Алексея Максимовича, и М. Ф. Андреева. Во всю комнату был накрыт чайный стол, в конце которого кипел самовар...

Приглашенные все больше наполняли комнату, продолжая разговоры, начатые в передней при встрече. Среди собравшихся я увидел художников Александра Бенуа, Билибина, Добужинского, Петрова-Водкина, Рериха, архитекторов Фомина, Щуко, потом вошли певец Ершов, художник Нарбут и другие.

Чтобы начать общую беседу, для которой все собрались, А. М. Горький предложил всем сесть за стол. Когда уселись, Горький встал и сказал о задачах настоящего совещания.

Он говорил о необходимости создать организацию, которая ведала бы охраной памятников искусства и старины, всех исторических

памятников, ставших отныне достоянием народа; о необходимости сейчас же выбрать комиссию, которой поручить безотлагательно составить текст воззвания ко всем гражданам с призывом беречь памятники истории и искусства, затем обратиться в Совет рабочих и солдатских депутатов с заявлением о содействии.

За чаем началась общая беседа, на которой обсуждались разные предложения, после чего выбрали комиссию. Поручили ей составление текста воззвания, с которым решено было направить делегацию в Смольный.

Известно, что Совет депутатов с первых же дней проявил просвещенное отношение к начинаниям комиссии. Уже в девятом номере «Известий» появилось подписанное его исполнительным комитетом и расклеенное потом по всему Петрограду и его окрестностям в виде больших плакатов на дворцах, музеях и старинных зданиях «Воззвание», в котором было сказано:

«Граждане, берегите дворцы, они станут дворцами вашего всенародного искусства, берегите картины, статуи, здания — это воплощение духовной силы вашей и предков ваших», — и далее: «. . .не трогайте ни одного камня, охраняйте памятники, здания, старые вещи, документы — все это ваша история, ваша гордость!»

Так в квартире А. М. Горького, при его большом содействии, было положено начало организованной охране памятников искусства и старины. А вскоре затем, как это известно, и вообще устройству художественных дел.

Собрание в редакции «Всемирной литературы»

В редакции «Всемирной литературы» (на квартире Гржебина) состоялось совещание. На этом совещании Горький предложил обсудить вопрос об издании большой серии биографий замечательных людей всего мира: ученых, писателей, художников, музыкантов и других.

Горький сообщил собравшимся свой план издания. Он горячо и с большим увлечением говорил о нем, при этом особенно упорно настаивал, как на обязательном условии, писать доступным языком,

доступным каждому малограмотному читателю, в ясном для его понимания изложении. «Да, авторы должны,— говорил Горький,— ориентироваться на широкий круг читателей и так, чтобы примеры великих людей заражали и вдохновляли их».

Сам он так был захвачен идеей этого издания, что невольно увлек собравшихся.

Затем Горький предложил составить списки, в которые советовал включить возможно полнее всех замечательных людей, как иностранных так и русских. Он тут же начал составлять список биографий первой очереди и просил называть авторов, которым можно поручить писать биографии.

После обсуждения намеченных Горьким вопросов собрание разбилось на группы: ученые, литераторы, искусствоведы, музыковеды и другие. Каждая группа по своей специальности. Помнится, Горький и А. Н. Тихонов составляли списки писателей и поэтов; С. Ф. Ольденбург и другие — список великих ученых; искусствоведы с Александром Бенуа во главе — список художников.

Как известно, издание этих биографий началось значительно позже, уже в Москве и в другом составе участников, в виде обширной серии «Жизнь замечательных людей».

Обед в честь Герберта Уэллса

30 сентября 1920 года в Петроградском Доме искусств под председательством А. М. Горького состоялся товарищеский обед литераторов и художников в честь Герберта Уэллса, который приехал в Петроград с сыном три дня тому назад. Они остановились у Горького. Горький и организовал этот обед.

В одной из больших комнат Дома искусств был приготовлен длинный стол, накрытый белой скатерью, были расставлены весьма скромные приборы, состоявшие из мелких тарелок; у каждой тарелки лежала вилка и ложка и стоял стакан. Эту простую сервировку дополняли тарелки с нарезанными ломтями ржаного хлеба (наше лакомство в то время) и графины с водой.

Уже все званые собрались, когда в комнате появился Горький со своими гостями. Герберт Уэллс и его сын — оба здоровые, плотные, небольшого роста, краснощекие, гладко причесанные на пробор, одетые в хорошие костюмы, они резко выделялись среди собравшихся.

После разговоров на ходу и знакомств все уселись за стол. С одной стороны стола, в центре, посадили Уэллса, рядом с ним Бенкендорф, которая служила ему переводчицей, и молодой Уэллс. Напротив Уэллса Горький, а затем сели все остальные, кто где хотел.

Разнесли тарелки с картофельным супом. Обед не был оживленным, скудной была и пища: бедно приготовленные три блюда его совсем не походили на банкетное угощение. Россия переживала в муках свое новое рождение — «Россия во мгле», так назвал Уэллс свои впечатления о путешествии в Россию. Во время обеда выступали то один, то другой литераторы. Каждое выступление переводчица переводила Уэллсу по-английски. Это, конечно, мешало объединенной беседе. Но в общем все было корректно.

Уже после того, как были разнесены котлеты, в которых было больше хлеба, нежели мяса, царившее за столом настроение — не то официальное для товарищеского обеда, не то просто вялое — было нарушено писателем Амфитеатровым. Когда его топорная грузная фигура поднялась над столом (он сидел один за стыком стола), все почему-то насторожились, и больше всех А. М. Горький, все время нервно наблюдавший за происходившим.

Амфитеатров имел вид неряхи, да и все выступление его было неряшливо и по стилю и по содержанию. Но особенно он надрывался, когда говорил, как бы взывая к Уэллсу, о бедственном положении всей русской интеллигенции и писателей в частности.

— Вы не подумайте,— почти вопил он, обращаясь к Уэллсу,— что у нас существует в какой-то степени благополучие. Если мы немного подчистились и приоделись, чтобы прийти сегодня сюда, и на стол постлали белую скатерть, которую мы давно не видели, то знайте, что на ногах у нас нет даже носков, а на всем теле вместо белья одна рвань...

Было неловко, всех передернула эта бестактная галиматья. Не то оратор хотел разжалобить иностранного гостя, не то щегольнуть откровенным признанием своего бедственного положения. Общее

ощущение большой неловкости от бестактности писательского выступления лучше всего выразила реплика Алексея Максимовича, обращенная в сторону Амфитеатрова:

— И к чему это... И как это не стыдно выворачивать грязное белье публично и перед гостем... Позорно, позорно!

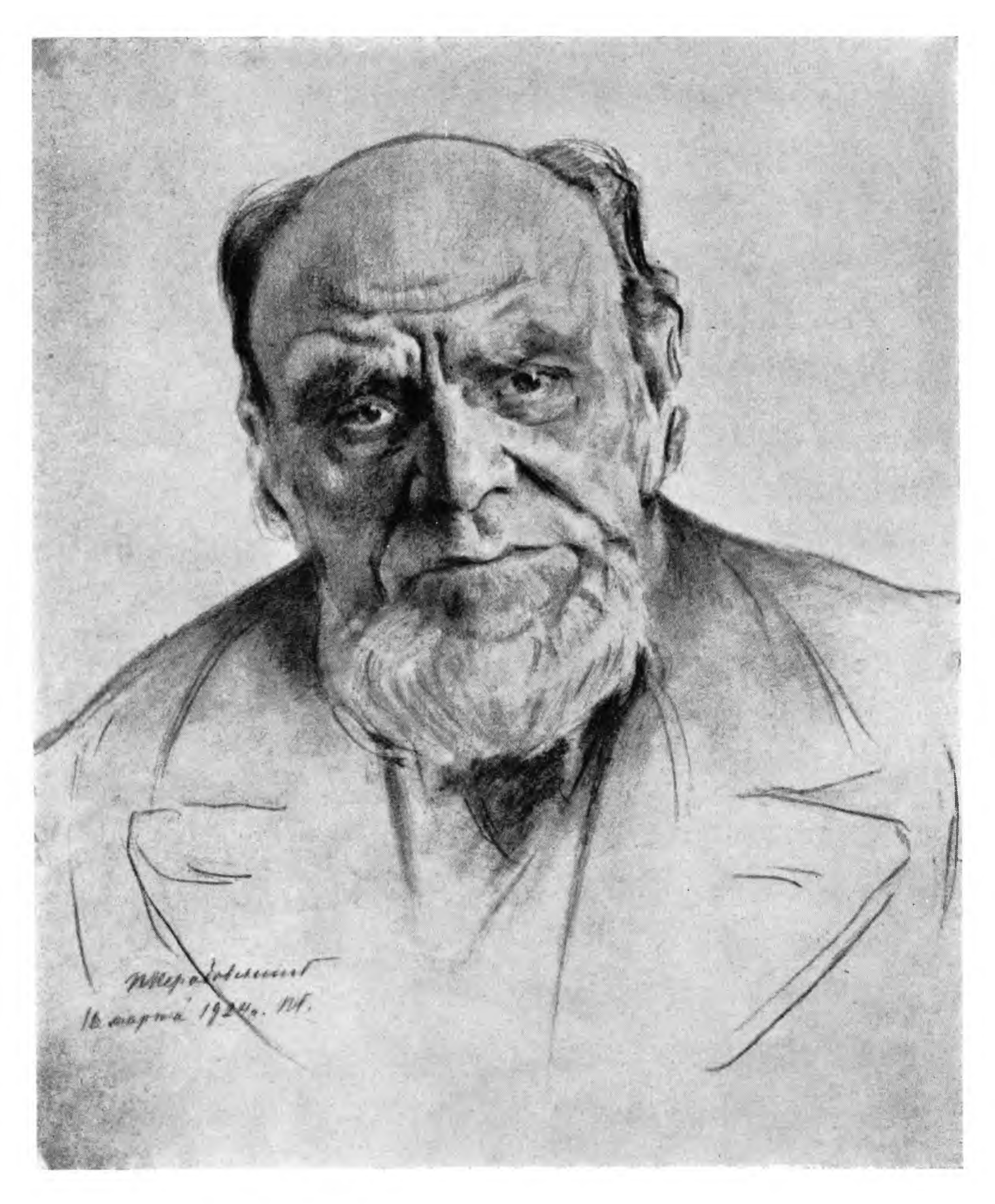
Но Амфитеатрова не смущало ничто. Он с каким-то упорством, не чувствуя, какое действие оказывает на собравшихся его речь, продолжал нести свое...

Конечно, Уэллс ничего не понял из сказанного Амфитеатровым, хотя и замечал происходящее замешательство. А Бенкендорф перевела ему, смягчив неудобные части выступления Амфитеатрова. Затем Горький и Уэллс обменялись краткими речами. Их тоже перевела Бенкендорф. Но обед так и окончился в скверном настроении.

Я сидел через одного от Уэллса, с его левой стороны, и успел сделать с него набросок в профиль. Где теперь этот набросок, мне неизвестно, а он был похож.

Альбом автографов А. Е. Шиповой

В семье Комаровских, которые были потомками поэта Веневитинова, хранились семейные реликвии поэта. Между прочим, его портрет в профиль, сделанный гуашью неизвестным художником и портреты его близких, исполненные О. А. Кипренским, К. П. Брюлловым, Ф. А. Бруни, П. Ф. Соколовым, а также чудесный альбом автографов, принадлежавший Анне Евграфовне Шиповой (Комаровской), со многими автографами знаменитых людей восемнадцатого и первой половины девятнадцатого века, русских и иностранцев; стихотворения Виктора Гюго, Пушкина, Жуковского, Языкова, стихотворение «Элегия», переписанное Гоголем, басня Крылова «Ручей»; письма П. А. Вяземского, А. В. Суворова, П. И. Дмитриева, М. Н. Загоскина, Шатобриана, Гумбольдта, Бальзака; записки мадам де Сталь, Мейербера, Г. Р. Державина, Дениса Давыдова, Карла Брюллова, Н. М. Карамзина и других.



А. Ф. Кони. *1924*.

А. А. Блок. *1920.* Набросок.

Художник В. А. Комаровский, последний владелец этих вещей, кажется, в 1918 году обратился ко мне с просьбой, помочь ему продать Пушкинскому дому или другому подобному учреждению этот альбом автографов, который ранее был описан хранителем Пушкинского дома Б. Л. Модзалевским. Это описание альбома с его статьей было напечатано в издании «Пушкин и его современники».

Известный тогда петербургский антиквар М. М. Савостин, работавший в антикварной комиссии, подал мне мысль показать альбом А. М. Горькому. Я знал, что Горький приобретает у художников картины (как известно, он передал все свое собрание в Нижегородский музей). Я знал также, что Алексей Максимович собирает античные монеты, но я был очень удивлен, когда однажды увидел у него на квартире большое количество предметов русской старины, показанных мне художницей В. М. Ходасевич и ее мужем. Там я видел коллекцию старинных русских вышивок бисером и другие коллекции старинных предметов русского прикладного искусства. А потому я так и сделал, как посоветовал мне Савостин.

В условленный день и час я был у Алексея Максимовича в его квартире на Кронверкском проспекте (ныне проспект Максима Горького). Меня провели в небольшую узкую комнату, в одно окно, служившую Алексею Максимовичу спальней. Он был болен и полулежал в постели. На одеяле лежали книги. Горький отложил книгу, которую читал, и после нескольких слов приветствия я передал ему принесенный альбом. Взяв его у меня, он начал его перелистывать, а немного спустя, углубляясь в его рассматривание, с умилением, покачивая головой и улыбаясь, читал особенно понравившиеся ему автографы. Иногда, перевернув страницу, сосредоточенно вчитывался, а когда дошел до стихотворения «Муза», написанное в альбоме самим Пушкиным, лицо его просияло. Чтение его здесь сопровождалось восклицаниями разных оттенков, при этом он слегка откашливался от спазм, сжимавших его горло...

«Как это прелестно! Как это прелестно!— повторял Алексей Максимович, покачивая головой, и, отрываясь от альбома, говорил мне.— Чудесно! Какая интересная вещь!»

Просмотр альбома продолжался довольно долго и сопровождался разными вариациями все тех же восклицаний, улыбок и жестов,

которыми подкреплялось удовольствие, испытываемое Алексеем Максимовичем.

А я смотрел на освещенное рефлексом от белой бумаги лицо Горького, которое мне было видно из-за раскрытого альбома, и наблюдал, как на его лице менялись выражения.

Моя миссия кончилась тем, что Горький сказал:

— Нужно, чтобы альбом этот был в Пушкинском доме. Это необходимо, знаете... Я приобрету альбом, немного еще подержу его у себя, посмотрю его и передам. Это непременно, непременно. Какая прелестная вещь!

Я недолго еще беседовал с Алексеем Максимовичем, сидя у его постели. Он мне рассказал, между прочим, что художник Чехонин делал с него миниатюрный портрет (помнится, на пергаменте).

— Знаете, неплохо, неплохо, правда не совсем-то похоже, но... я так и позировал ему здесь, сидя в постели... Беда, доктор не велит вставать. Скучно это, но приходится слушаться.

Альбом был приобретен А. М. Горьким и передан им в Пушкинский дом к большому удовольствию его сотрудников и В. А. Комаровского, которому тоже приятно было, что эта семейная реликвия будет храниться в таком чудесном учреждении, а также и самого Алексея Максимовича, которому, видимо, эта покупка и принесение альбома в дар Академии наук доставляли большое удовольствие.

А. М. Горький в Русском музее

В 1929 году, направляясь в Москву из-за границы, А. М. Горький остановился в Ленинграде. Неожиданно он с сыном и его женой пришли в Русский музей. Осматривали весь музей, обходя по порядку все залы. Останавливались, если какая-либо картина или статуя привлекала внимание кого-нибудь из них. Иногда я указывал на пропущенные или незамеченные ими картины Венецианова и его учеников, Федотова и других художников и рассказывал о них. У передвижников я обратил внимание Алексея Максимовича на маленькую картину Моро-

зова «В летний день». Она висела в нижнем ряду. Алексей Максимович нагнулся и начал всматриваться в нее, затем подозвал своих спутников и, показывая им картину, сказал:

— Посмотри, Максим, как хорошо и как просто взято... Как передано настроение летнего, жаркого дня.

Проходя мимо статуй, Горький остановился и стал рассказывать о выставке Коненкова в Риме в декабре прошлого года.

— Эта выставка пользовалась там большим успехом. Мне рассказывали, что она была очень интересная. Коненков меня звал, но я не мог поехать в Рим.

Мне помнится, Алексей Максимович особенно хвалил бюст Елены Сера-Каприола.

— Это замечательная работа Коненкова. Она сделана из мрамора и с большим мастерством. На выставке была также статуя Коненкова, которую он назвал «Пророк». Это изображение Христа. Мне говорили, что она не производит впечатления, хотя от нее и нельзя отнять того, что она оригинально трактована. И Алексей Максимович, заканчивая свой рассказ, добавил:

— Коненков — мастер, да он и выделяется среди современных скульпторов.

Когда окончили осмотр музея, прощаясь, я передал уже в вестибюле всем трем посетителям по комплекту изданий Русского музея. Но Алексей Максимович собрал два комплекта книг и, возвращая их мне, сказал:

— Мы живем все вместе — книги у нас общие. Спасибо, нам довольно одного экземпляра.

ПОРТРЕТ А. Ф. КОНИ

В юности я прочел книжку А. Ф. Кони о замечательном русском тюремном докторе Ф. П. Гаазе. Люди, которые одновременно со мною читали эту тоненькую книжку, также были глубоко потрясены рассказом о жизни тюремного врача, трудившегося в Москве в первую половину XIX века. Долгие годы сохранялся у меня в памяти чудесно написанный рассказ А. Ф. Кони и трогательный образ его героя. Впоследствии, живя в Петербурге, я слышал рассказы о Кони как об исключительно даровитом ораторе, о «красном прокуроре», силою своего слова заставившего суд оправдать В. Засулич, лекции и публичные беседы которого производят глубокое впечатление. Всегда эти рассказы были проникнуты симпатией, а часто и восторженным отношением к нему.

Долго мне не приходилось самому увидеть этого человека. Только в 1916 году я впервые увидел и услышал его в Академии наук, на собрании, устроенном в память искусствоведа Н. Н. Врангеля. После неудачной речи Александра Бенуа, который совсем не умел говорить в общественных собраниях, выступили, также неудачно, П. П. Вейнер и помощник Врангеля по работе на фронте (последний говорил подробно о болезни Врангеля, но не о нем самом).

Затем на кафедру с трудом поднялся хромой, на костылях, старик А. Ф. Кони. Речь его сразу подчинила себе аудиторию. Он говорил совсем просто, без малейшего напряжения голоса, а каждое его слово было ясным и доходчивым. Речь Кони слушалась так, как будто он говорил лично вам, с глазу на глаз.

Сам Врангель и его художественные интересы не могли быть близки Кони. Но с какой доброжелательностью, проникая в положительные стороны этого человека, выбирая мысли из его статей, он, тонкий

знаток человеческой души, подмечал и рассказывал о лучшем, что было у Врангеля.

11 февраля 1924 года Академия наук праздновала восьмидесятилетний юбилей А. Ф. Кони. Пушкинский дом был занят изданием юбилейного сборника. Сотрудник его М. Д. Беляев предложил мне нарисовать для сборника портрет Анатолия Федоровича. Я охотно согласился и в условленное время отправился к Кони на Надеждинскую улицу.

Я вошел в большой светлый кабинет с окнами на улицу, с небольшим письменным столом, рядом с которым в вольтеровском кресле сидел Кони. У меня было опасение, что он будет плохо позировать, что у него не хватит терпения. Но тревога моя была напрасной. Как только я выбрал поворот головы и начал рисовать, Анатолий Федорович уселся поудобнее и стал рассказывать. Посидит молча несколько минут и снова начнет говорить. Он ни минуты не скучал. Выражение лица было все время оживленно. Умные, добрые глаза смотрели проницательно. Мне было очень интересно его рисовать. Всматриваясь в лицо Кони, стараясь уловить его черты, я отдавался целиком своей работе, лишь опасаясь, что у меня не выйдет то, что я наблюдаю.

Очень интересны были рассказы Кони об уголовных преступниках, о которых, как это следовало из рассказов, у него были накоплены многочисленные наблюдения. В перерыве он подвел меня к столу у окон и показал альбомы с фотографиями людей, совершивших уголовные преступления. Он останавливался на некоторых портретах и рассказывал страшные истории. Меня поразили его глубокие знания преступного мира и собранная им страшная коллекция портретов.

Когда я окончил портрет, Анатолий Федорович сказал мне: «Мои друзья и я находим, что вы сделали лучший мой портрет. В вашем портрете я узнаю себя. Репину мой портрет совсем не удался...»

Мы разговорились о Репине, и Кони рассказал, что тот в последние годы не раз писал ему о своих картинах, над которыми работал. При расставании Анатолий Федорович достал из ящика письменного стола пачку писем Репина и, отдавая их мне, сказал: «Передаю их вам, они найдут у вас лучшее применение».

Очень интересно было рисовать такого выдающегося, доброго и сердечного человека. Можно было пожалеть только, что я не сделал его портрет так, как хотелось бы сделать.

РУССКИЙ МУЗЕЙ

Две основные задачи

С самого начала моей работы в Русском музее две основные задачи, одинаково важные, нуждались в решении. В первую очередь, необходимо было изжить художественный отдел как изолированную картинную галерею в том виде, в каком ее устроили и открыли в 1897 году, когда все было сделано кое-как и, без преувеличения говоря, с непростительной небрежностью, лишь бы скорей пустить посетителей.

Вот этот-то «порядок», эту неорганизованность и требовалось изменить, вернее, изжить, организовав полноценный музей русского искусства. Он должен был состоять из двух основных отделов — древнерусского искусства и нового русского искусства, а затем из дополняющих их отделений прикладного и народного искусства, отделений или «кабинетов» рисунков и гравюр, библиотеки по искусству, архива, фототеки и реставрационных мастерских. Это была первая задача. Вторая, столь же важная, состояла в том, чтобы устроить экспозицию коллекций как древнего, так и нового русского искусства.

Обе эти задачи были совершенно невыполнимы в старое время. Нечего было и думать получить расширенные штаты, необходимые для организации полноценного музея русского искусства. А что касается второй задачи — устройства новой экспозиции,— то выполнению ее препятствовало косное убеждение администрации, что первоначальное устройство художественного отдела является чем-то неприкосновенным и обладает какими-то достоинствами. Я уже писал, как трудно было в 1910 году провести даже весьма ограниченные экспозиционные работы и как начальство боялось, что я что-то нарушу.

Вместо решения задачи в полном объеме мы с помощью студентов из университета провели работу по регистрации коллекций. Для этого были привлечены два ученика профессора Айналова — Н. П. Сычев

и Н. Н. Пунин и несколько раньше черногорец Меденица (аккуратнейший, скромный и трудолюбивый человек). Библиографией и библиотекой ведал П. Н. Столпянский. Так, с перерывами, велась эта работа в ожидании реформ и штатов.

И только с Великой Октябрьской социалистической революцией все изменилось: точно сама собою, незаметно, как простое и естественное начинание, была проведена прекрасная, долгожданная реформа. Какое великолепное дело было сделано! С первых лет революции художественный отдел стал располагать вместо двух штатных единиц штатом, состоявшим из сорока четырех сотрудников (восемь сотрудников работали дополнительно вне штата). Впервые Русский музей имел в каждом из отделений (древнерусского, нового русского искусства, рисунков и гравюр) хранителя, помощника хранителя, ассистента и от трех до пяти научных сотрудников. В реставрационной мастерской были заведующий, его помощник, реставраторы по новой и по древней живописи, пять помощников реставратора по древней живописи, реставраторы по шитью и по дереву, внештатные помощники по ювелирному и рамочному делу. Была развернута работа фотографической лаборатории и фототеки.

Со времени организации художественного отдела как музея русского искусства (хотя он продолжал еще быть связанным с другими отделами) деятельность его получила широкое и всестороннее развитие. Совет художественного отдела руководил отделениями и комиссиями. Постоянно работали комиссии по реставрации памятников древнерусского искусства, комиссия по реставрации произведений нового русского искусства, библиотечная комиссия и совещание хранителей.

Какой замечательный, компетентный и преданный музейному делу собрался научный коллектив, с каким увлечением проводились все работы!

В отделении нового русского искусства, начиная с 1918 года, работало вместе со мной восемь человек. Это были, каждый по-своему, ценные работники и хорошие люди, успешно занимавшиеся музейной и исследовательской работой. Шероховатости встречались очень редко и то лишь у одной Е. К. Мроз, грешившей неуживчивым характером, но большие достоинства Е. К. Мроз как компетентного искусствоведа и преданного делу энергичного работника восполняли этот ее

недостаток. Я сделал все, чтобы вызвать из Москвы и привлечь в музей А. П. Иванова. Он был известен как человек с хорошим художественным вкусом, знающий искусство. Но он был болен и мог вести в музее преимущественно литературную и педагогическую работу по русскому искусству XIX века. Он был, очевидно, увлечен литературным творчеством Э. Гофмана. Не знаю, были у А. П. Иванова другие чисто литературные труды, но один его рассказ, который он дал мне однажды прочесть, произвел на меня сильнейшее впечатление. В этом талантливо написанном рассказе говорилось о человеке (рассказ ведется от лица автора), переживающем долгую, фантастическую ночь в залах Эрмитажа.

Можно помянуть добрым словом весь коллектив отделения, но об одном сотруднике хочется сказать особо — это о Григории Макаровиче Преснове.

Окончив университет, он пришел ко мне поговорить о работе в Русском музее. Это посещение совпало с моими поисками такого человека, который мог бы заинтересоваться русской скульптурой настолько, чтобы целиком посвятить себя ее изучению и собиранию. До появления Преснова мои поиски сотрудника для работы по скульптуре были неудачны. Я пытался заинтересовать этим делом В. И. Лесючевского, начавшего тогда работать в отделении нового русского искусства. Но, даже начав эти занятия, он противился им, уверяя, что скульптуры будто бы и не существовало совсем в России. Лесючевский был вскоре переведен в отделение древнерусского искусства, а к работе приступил Г. М. Преснов. Он был хорошо подготовлен по всеобщей истории искусства у Б. В. Фармаковского. Он не только хорошо знал русскую скульптуру, ее прекрасные памятники, но и понимал их неоценимую красоту. В дальнейшем он нашел много неизвестных памятников русской скульптуры, значительно расширив существовавшее до того представление об этой области русского искусства.

Уже с самого начала, когда Преснов только приступил к выполнению своих обязанностей, у меня сердце радовалось приобретению для музея такого ценного и нужного работника. Статуэтки, бюсты, маски, барельефы все более наполняли комнату, где находилось рабочее место Преснова, загромождая ее до того, что и самого собирателя не сразу обнаружишь среди коллекций. А как приятно было ездить

П. И. Нерадовский, Г. С. Лобус, А. Н. Смирнов и С. А. Ухтомский (справа налево) за распаковкой реэвакуированных картин. *Фотография 1918 года.*

П. И. Нерадовский, И. Э. Грабарь и Н. А. Околович в Государственном Русском музее.
Фотография 1922 года.

с Пресновым по пригородам Петрограда в поисках скульптуры. Да, поступление к нам Преснова было одним из отрадных явлений. Об этом свидетельствуют многие, очень многие плодотворные годы работы Григория Макаровича в Русском музее.

Музейно-технические сотрудники

Как новый научный персонал, так и старая замечательная артель музейно-технических сотрудников работали с большим увлечением, с желанием выполнить свое дело как можно лучше.

Весь состав музейно-технической артели был заслуженный: все работали в музее с его основания, были привязаны к нему, гордились им. Работать с такой артелью было одно удовольствие.

Приобретенный музейно-техническими служащими колоссальный опыт в обращении с разнообразными экспонатами, сработанность и дружность коллектива, объединенного Г. С. Лобусом, были особенно ценны при всегда срочных работах, связанных с устройством выставок. За многие годы выработалось умение брать, подымать, носить картины, иконы, рисунки, гравюры и всевозможные хрупкие предметы. Не менее важным было умение обращаться с большими картинами при их передвижении и подъеме, с тяжелыми рамами, с громоздкой скульптурой, не причиняя им ни малейшей порчи. Все это делало работу технического персонала незаменимой.

Не раз мне приходилось убеждаться в исключительной честности музейных работников. Об одном таком случае хочется рассказать... В первые годы революции многие владельцы произведений искусства просили музей принять в дар или на хранение принадлежащие им вещи. С такой просьбой обратился ко мне Ростовцев. Побывав у него, я увидел знакомый мне по выставке в Таврическом дворце известный семейный портрет Ростовцевых работы С. К. Зарянко, модель памятника И. А. Крылова работы П. К. Клодта и большой бронзовый бюст работы И. П. Витали — предметы, очень интересные для музея. Я поручил Г. С. Лобусу принять названные вещи. Ростовцев показал их и ушел,

оставив музейных работников одних. Запаковали картину, перенесли на грузовик модель памятника, оставив самую тяжелую вещь — большой бронзовый бюст — напоследок. Два более сильных человека встали вплотную к пьедесталу, держа на плечах подушки, набитые опилками; Лобус, взявшись левой рукой за подставку бюста, правую просунул в его полую голову, чтобы опрокинуть бюст на плечи, и вдруг нащупал рукой внутри головы какие-то мелкие вещи... Поставив бюст, он стал вынимать обнаруженные вещи. Их оказалась целая куча: золотые брошки и разные другие ювелирные изделия с бриллиантами, рубинами, сапфирами. Лобус собрал все и отнес Ростовцевым, которые ахнули, увидев свои драгоценности в руках чужих людей.

Как оказалось, они спрятали драгоценности внутри бюста и совсем забыли о них.

Лобус, рассказывая о своей находке, укоризненно добавил: «Вот какими забывчивыми можно быть!» Во всем этом случае он признавал достойным внимания только забывчивость Ростовцевых.

С Лобусом мы работали вместе четырнадцать лет. Всегда аккуратный и заботливый, этот почтенный человек пользовался общим уважением. Все относились к Георгию Степановичу с симпатией. Когда мы ездили с ним к Репину в «Пенаты», Илья Ефимович старательно подчеркивал свое расположение к нему и не раз собирался написать его портрет. Уроженец Стародубского уезда, Черниговской губернии, села Левенца, Лобус был типичный украинец-казак. В 1921 году мне удалось нарисовать его портрет. На сеансах мы говорили о старых и новых музейных делах. В этом году он серьезно болел. Поправившись, продолжал работать, но силы ему изменили. 11 февраля 1923 года не стало этого симпатичного, скромного человека, так много потрудившегося для нашего общего дела. В музее многие годы работала его дочь София Георгиевна, унаследовавшая трудолюбие своего отца; как сотрудница фототеки она стала известна сотням людей, занимавшихся русским искусством.

Вторым лицом среди технических служащих был Аким Николаевич Пасмор — исполнительный, безупречно честный, всегда с грустным выражением лица. Потеряв ногу на войне, он не мог участвовать в общих тяжелых работах. Он нес постоянную службу при кабинете хранителей. Еще издали можно было слышать его тяжелую поступь.

В разговоре он всегда, кстати и некстати, прибавлял, как нечто важное, привычное для него «вместо прочим».

После смерти Лобуса Пасмор был назначен старшим. Но сложные работы, требовавшие подвижности, были ему не по силам. Тогда-то и выделился поступивший на службу Архип Филиппович Новомлинский, работавший ранее на строительных работах. Громадного роста, сильный и подвижной, ловкий, бесстрашный, он всегда был на самых ответственных местах. Он обладал привычкой работать на высоте. Этот гигант ходил, как ни в чем не бывало, по узкому откосу высокой стены, на котором едва помещались его ступни. Новомлинский был очень полезен и своей энергией, и своим умением выполнять всякое поручение как на месте, так и во время командировок. Он работал долго и хорошо, но однажды (уже после войны) он получил сильный ушиб, вызвавший тяжелое заболевание и паралич. Он не смог совершенно поправиться и умер инвалидом.

Отделение рисунков и гравюр

Коллекции нового русского искусства вначале хранились нераздельно. До 1918 года они пополнялись произведениями живописи, скульптуры, графики (а позднее и предметами прикладного искусства).

Рисунки и гравюры первоначально сберегались в двух стенных шкафах в кабинете хранителей (часть, разумеется, была выставлена в экспозиционных залах). В 1915 году в нижнем этаже главного здания было оборудовано особое помещение, состоявшее из одной комнаты и проходного коридора, предназначенное для библиотеки художественного отдела. В одной половине комнаты были установлены новые шкафы для хранения папок с рисунками, а посредине стол для занятий (он был выполнен по моему рисунку). Другая половина комнаты была забрана книжными полками. В комнате было только одно окно, возле которого стояла высокая конторка библиотекаря П. Н. Столпянского. Занимались здесь при электричестве. В коридоре было установлено громадное бюро с шторными крышками и с массой ящичков

для библиографического карточного каталога, который составлял тогда Столпянский.

С устройством этой библиотеки я почти всегда занимался в ней. В 1916 году здесь же начал работать научным сотрудником художник Д. И. Митрохин. Он, сидя за длинным столом, составлял описания рисунков и гравюр. Сюда же вскоре стали заглядывать С. П. Яремич, В. Н. Аргутинский, В. В. Матэ, часто, пока не уехал в Киев, заходил Г. И. Нарбут, бывали Н. А. Тырса, О. Э. Браз, Н. А. Околович. Гости пересматривали папки и альбомы, любили поговорить о рисунках, акварелях, литографиях. В. В. Матэ много рассказывал здесь о японской гравюре (тогда она его особенно интересовала). О. Э. Браз, рассматривая русские литографии, утверждал, что литография должна быть только черной, раскрашивать ее нельзя. Митрохин возражал, приводя в пример раскрашенные литографии А. Е. Мартынова из путешествия к границам Китая, которые очень хороши именно в раскраске.

Митрохин проработал в музее до сентября 1917 года и уехал в Ейск. Оттуда он вернулся в Петроград в ноябре 1918 года. К этому времени отделение рисунков и гравюр было уже организовано. Оно получило превосходные комнаты бывшей квартиры Танеева в боковом флигеле Росси, а также бывший кабинет хранителей в главном здании; этот кабинет был целиком вместе с прилегающим к нему коридором оборудован для хранения рисунков и устройства временных выставок рисунков и акварелей.

В 1917 году в музей были приняты богатейшие графические коллекции Е. Е. Рейтерна, который стал первым хранителем отделения. Кроме них, тогда же поступили гравюры от С. Н. Казнакова, рисунки, гравюры и литографии Шишкина (пятьсот двадцать семь листов), принадлежавшие книгоиздателю А. Ф. Марксу, известная коллекция русских портретов И. Д. Орлова (четыре тысячи триста семьдесят листов). В отделение прибывали все новые и новые поступления.

Евграф Евграфович Рейтерн

Среди коллекционеров гравюр особое место занимал Е. Е. Рейтерн. Еще задолго до знакомства с ним я уже много слышал о нем от това-

рищей по Академии художеств. О нем говорили с симпатией. К нему всегда носили свои первые оттиски немногочисленные ученики мастерской Матэ — В. И. Быстренин, А. П. Остроумова, Н. Н. Герардов, В. А. Андреев и другие. Рейтерн за новые ученические оттиски платил установленную им раз навсегда плату: 10 рублей за малый лист, 20 рублей за большой. Учеников академии он всегда, по их словам, принимал гостеприимно и показывал им какую-либо из многочисленных папок своего собрания.

Рейтерн — сын художника Герарда (Евграфа) Романовича Рейтерна. Он был сенатором, но стал известен как страстный коллекционер русских гравюр.

Высокий, худой, с головой на вытянутой вперед тонкой шее, с рыжими старомодными баками, он напоминал чем-то жирафа. Поэтому-то к нему и пристало кем-то метко переделанное имя Жираф Жирафович. Это был честный человек с простой душой, он подкупал своим благородством. Жил он очень скромно; квартирка его на Галерной улице состояла из небольшого кабинетика и совсем крошечной спаленки. Вся роскошь обстановки сводилась к книгам и особенно к шкафам, наполненным папками с его коллекциями. Экономя жалованье, он тратил деньги только на собирание гравюр и книг. Приобретение рисунков было ему не по средствам, они попадали в его собрание лишь случайно. Он всегда говаривал: «Когда я, по приезде в Петербург, решил собирать гравюры, я выбрал для себя специально коллекционирование (это Евграф Евграфович особенно подчеркивал) не вообще гравюр, а созданных peintres-graveurs»[1].

Коллекция Рейтерна получила большую известность. К 1900-м годам это было систематически подобранное собрание многочисленных гравюр, литографий, офортов (при этом в лучших оттисках), книг, альбомов. Он тщательно подбирал также репродукции с картин и рисунков живописцев, занимавшихся гравированием и литографированием, собирал вырезки из книг и журналов, выискивал портреты граверов. Весь материал аккуратно монтировался Евграфом Евграфовичем на картонах и подкладывался в папки.

---

[1] Живописцами-граверами, то есть творчески работавшими в этой области и резавшими гравюры оригинальные, а не репродукционные.— *Прим. ред.*

Мне немного пришлось бывать у Рейтерна. Однажды, выполняя обязанности по устройству ежегодного «Бала художников» [1], я занес ему почетный пригласительный билет. На изготовление этих билетов всегда объявлялся конкурс, их выполняли офортом на китайской бумаге. Рейтерн рассмотрел билет и сказал, что присоединит его к своей коллекции. Затем он показал мне папку офортов.

Позднее, когда мне случалось бывать у Рейтерна, он не только показывал какую-либо папку, но рассказывал мне что-нибудь из своих поисков гравюр, хождений по букинистам (которые его хорошо знали), о том, как он роется у них в магазинах или в книжных палатках на вербных базарах на Конногвардейском бульваре и на Конюшенной улице. Видно было, что он с упоением и интересом отдавался коллекционерской деятельности. С каким увлечением и тщательностью разыскивал он нужную ему гравюру и как аккуратно подклеивал найденный лист, дополняющий представление о том или ином художнике. Его вдохновляло сознание, что эта работа нужна историку, художнику, ученику, наконец, всякому любителю искусства.

Рейтерн не был собирателем-эстетом, он считал, что и незаметный мастер, если в нем теплится искра таланта, должен получить свое место, хотя бы небольшое. Было что-то трогательное в его отношении к работе, которой он себя посвятил.

Как-то он увлекся беседой и начал рассказывать мне о своей сенаторской службе. Он говорил, что во время служебных ревизий неумолимо преследовал чиновников за взятки. Я услышал от него также рассказы о жизни в замке Вилленхаузене, о красивых латышских народных костюмах, о хорошем хоровом пении. Однажды, когда я уходил, он отворил дверь в спальню и, показывая мне чучело белого лебедя, многозначительно сказал: «Этот лебедь сопровождал и сопровождает меня всю мою жизнь, как лебедь Лоэнгрина». Что-то донкихотское промелькнуло в этот момент в облике Рейтерна.

Позднее он заходил ко мне в музей и положительно отзывался о моей работе. Выражая мне свое расположение, он как-то раз объявил

---

[1] Эти ежегодные балы устраивались кассой взаимопомощи учащихся Академии художеств в пользу неимущих учеников. Академические балы пользовались в Петербурге большой популярностью.

с торжественным видом: «Вы ведете такую нужную и большую работу, что должны быть представлены в моем собрании вашими рисунками...»

В 1917 году Рейтерн оказался в трудном материальном положении. Тогда стали распространяться слухи, что его собрание продается, что петроградские и московские антиквары готовы его купить. Кто-то намеревался выселить его самого и занять его квартирку. Старик был беззащитен и терялся, не зная, что предпринять. Я пошел к нему. Из разговора скоро выяснилось, что Рейтерн вовсе не хотел продавать собрание антикварам. Выяснилось также, что они предлагали ему сто тысяч рублей. Я сказал, что Русский музей сделает все, чтобы приобрести и сохранить в целости его собрание. Говорить нечего, как того. же хотел и сам Рейтерн.

С докладом о собрании Рейтерна я пошел к А. В. Луначарскому в Зимний дворец. Приемная была полна ожидающих; среди них были, между прочим, четыре великих князя, выделявшихся среди присутствовавших громадным ростом. Дошла очередь до меня. Нарком внимательно выслушал меня, подробно расспросил и о собрании Рейтерна и о нем самом. Решено было деньгами уплатить двадцать тысяч рублей и компенсировать невысокую плату предоставлением Рейтерну пожизненной должности хранителя и попечителя его собрания, а также дать ему квартиру в музее.

Е. Е. Рейтерн переехал в музейную квартиру в нижнем этаже старого флигеля. А в половине сентября 1918 года было полностью принято в музей его собрание вместе со всеми шкафами, в которых оно размещалось. Все эти дубовые шкафы с папками (а также книжный шкаф) были расставлены в помещении отделения гравюр. Рейтерн ходил на службу в музей из одного подъезда в другой, тихо пересекая двор, и занимался делом столько, сколько у него хватало сил.

В сентябре 1918 года Рейтерн принес в дар музею папку рисунков, акварелей и офортов работы своего отца (сто восемь листов), а также другие материалы.

В ноябре он совсем ослаб. Последний раз я застал его возбужденным: он лежал, разговаривая, на спине, такой жалкий, с разинутым большим беззубым ртом, похожий на громадного воробья. С приподнятой горячностью он рассказывал мне о том, как подбирал листы для коллекции Шевченко. Между прочим, он говорил о редком экземпляре

одного офорта и, вспоминая свой спор с Д. И. Толстым об этом листе, выходил из себя: «Этот Толстой ничего не понимает: говорит такую чушь!»

На следующий день, 11 ноября 1918 года, Рейтерн скончался.

Только в марте 1919 года были доведены до конца все полистные подсчеты его собрания. В нем находилось двадцать пять тысяч шестьсот семь листов — много больше, чем считал сам Рейтерн.

Экспозиция 1922 года

Мечта о новой, последовательной, экспозиции не скоро могла сбыться. Наоборот, со многими экспонатами пришлось даже расстаться, и никто не знал, на какое время. В феврале 1917 года выставочные залы художественного отдела были закрыты для посетителей. В связи с наступлением германских армий в Прибалтике срочно была подготовлена и проведена эвакуация наиболее ценных памятников русского искусства (вместе с коллекциями Эрмитажа) в Москву, где они были составлены, упакованные в запломбированных ящиках, в главном вестибюле Большого Кремлевского дворца.

В то время средств на ремонт и на устройство новой экспозиции у музея не было. Общие условия жизни отодвинули вопрос о ней на несколько лет. Внимание поглощалось тогда заботой об охране памятников искусства Петрограда, его окрестностей и древних центров северных областей: Новгорода, Пскова, Старой Ладоги, Кирилло-Белозерского края.

Художественным отделом проводились также нелегкие и крайне многочисленные работы по приему, учету и охране памятников древнего и нового русского искусства и книг, поступавших из старых учреждений и оставленных частных коллекций. И все же художественный отдел готовился к тому, чтобы стать музеем русского искусства. 7 ноября 1918 года залы верхнего этажа были вновь открыты для посетителей.

Белоколонный зал. *Фотография экспозиции 1922 года.*

Зал П. А. Федотова. *Фотография экспозиции 1922 года.*

Зал Д. Г. Левицкого. *Фотография экспозиции 1922 года.*

Зал В. Л. Боровиковского. *Фотография экспозиции 1922 года.*

Условия, в которых протекала музейная работа в 1917—1921 годах, были исключительно тяжелые. Из-за отсутствия отопления и вентиляции, от протечек в крыше и в громадных стеклянных фонарях и от других причин нависла угроза разрушения главного здания художественного отдела и порчи хранившихся в нем драгоценных коллекций.

Для некоторых работ была отведена комната во флигеле, отапливавшаяся времянкой, в ней согревались и работали сотрудники. Выходя из этого «теплого угла» в другие помещения музея, нужно было одеваться, как для улицы. А работы было много и в музее и вне его. Все по очереди несли ночные дежурства с внутренними и наружными обходами помещений музея и его территории, выполняли текущие и срочные работы.

Для создания новой экспозиции благоприятное время наметилось только в 1921 году. У меня давно был составлен ее план и (что было очень важно в то время) были заготовлены хорошие краски нужных цветов для окраски всех залов. Они разыскивались и собирались в течение нескольких лет. Когда я заходил в кладовую, то с радостью смотрел на эти запасы и переживал нечто похожее на чувства Скупого рыцаря, любующегося своими сокровищами.

И вот, наконец, все трудности оказались позади. Стало возможно приступить к осуществлению давно лелеянной мечты о новом устройстве музея.

Весною 1922 года были произведены значительные ремонтные работы и испытаны системы отопления и вентиляции главного здания. Можно было приступить к его просушке.

Только после всего пережитого можно было вполне оценить весь энтузиазм и энергию, проявленные тогда нашими музейными работниками: они не только сумели сохранить драгоценное культурное достояние народа, находившееся на их попечении и значительно умноженное за годы революции, но и произвести большие подготовительные работы к тому, чтобы открыть художественный отдел Русского музея в новом, усовершенствованном виде.

Выполненные ремонтные работы дали возможность приступить к окраске залов главного здания и реставрации некоторых плафонов и росписей архитектурных частей, без чего было невозможно

осуществление замысла нового устройства экспозиции. Проект новой окраски залов был выработан на основании данных о цвете их стен при Росси, в зависимости от колорита уцелевших расписных плафонов, фризов и других частей, а также применительно к характеру живописи, предназначавшейся для каждого зала.

Выбирая цвет стен, служивших фоном для портретов смолянок Левицкого, и бракуя пробы, не выявлявшие колористических достоинств живописи, я попробовал взять оранжевый цвет. Результат получился изумительный: кроме зеленых, на портретах неожиданно заиграли синие тона; портреты смолянок стали смотреться по-новому.

К лету 1922 года были подготовлены три зала верхнего этажа, и 3 июля во вновь устроенном Брюлловском зале состоялось открытое годичное заседание совета Русского музея. Новый зал с его устройством был встречен собравшимися общим одобрением. Одновременно была окончена пробная развеска картин в зале, находящемся рядом с Брюлловским и архитектурно обработанном также во вкусе первой половины XIX столетия. В этом зале были собраны произведения Александра Иванова. Здесь, кроме произведений, принадлежавших ранее музейной коллекции (например, «Явление Христа Марии Магдалине»), были впервые развешаны его знаменитые этюды и эскизы из бывшего собрания М. П. Боткина. Живо помню, как Александр Бенуа, смотря на этюд головы апостола Андрея, говорил: «Рядом с этим этюдом можно поставить только Леонардо да Винчи». Все картины, этюды и акварели, наполнившие Ивановский зал, производили великолепное и строгое впечатление. Радостно было видеть, что этот гениальный русский художник представлен, наконец, достойным образом.

Тогда же, в верхнем этаже, в малом угловом зале, выходящем окнами в сад и сохранившем все архитектурное убранство (плафон, карнизы, двери, мраморный камин с зеркалом, великолепный наборный пол работы русских мастеров), был дан образец экспозиции на новых началах, с соблюдением цельности архитектуры зала и выставляемых в нем коллекций. Здесь был просторно размещен исключительно интересный подбор картин русских мастеров первой половины XIX века, главным ядром которого были портреты Кипренского и пейзажи Сильвестра Щедрина; в центре стоял мраморный «Амур»

М. И. Козловского, а вдоль стен была расставлена мебель, исполненная по рисункам Росси.

Тогда в Петроград приехал И. Э. Грабарь. На него открытие трех залов произвело большое впечатление, он и не скрывал этого. Позднее Грабарь не раз откровенно говорил, что у нас с ним всегда было соревнование и что он не раз ревновал меня к моим удачам, а то и завидовал. В этот его приезд был именно такой эпизод из наших соревнований.

Эти пробные размещения коллекций были выполнены с целью наглядно показать, что прежнее устройство картинной галереи музея не отвечало высоким требованиям, а кроме того, не использовало возможностей, даваемых великолепным помещением.

Прежде чем говорить о дальнейшем ходе работ по организации экспозиции Русского музея, хочется напомнить, какой имелся опыт в устройстве музеев, а также среди каких новых «исканий» предстояло показать русское классическое искусство.

В старое время в петербургских и московских художественных музеях можно было видеть много примеров неудовлетворительного, а то и совсем плохого экспонирования картин. Если вспомнить Музей Академии художеств, каким он был семьдесят — шестьдесят лет назад, то возникают в памяти залы второго этажа — узкие, с закруглениями по циркулю, с рядом высоких окон. Большие картины на стенах против окон отсвечивали, хотя они были повешены с очень сильным наклоном; некоторые картины не умещались в вышину на стене, а потому были наклонены так, что казались опрокинутыми на голову зрителю. Но в Музее Академии художеств были залы и с прекрасно устроенной экспозицией: уютные, прелестные залы Кушелевской галереи, куда так интересно было ходить смотреть картины иностранных художников XIX века. С неизменным интересом мы ходили всегда в таинственный скульптурный музей, помещавшийся по циркулю в залах нижнего этажа, с увлечением изучали и рисовали там памятники мировой скульптуры. Коллекции этого музея создавались еще Иваном Ивановичем Шуваловым, основателем Академии художеств. Какие превосходные слепки наполняли эти залы!

В другом художественном музее — в знаменитой галерее П. М. Третьякова — в 1890-х годах во многих залах экспозиция была устроена

с большой любовью и с заботой показать каждую картину в самых выгодных для нее условиях. Картины в таких залах производили наилучшее впечатление и запоминалась на всю жизнь.

Но имелись залы, в которых картины были размещены на стенах в тесноте — рама к раме, в пять, шесть и даже семь рядов, одна над другой, от пола до потолка. Трудно было рассмотреть, что там висит...

Известно, как утомительны для посетителей осмотры музеев и больших выставок. Это утомление вызывается, прежде всего, плохой экспозицией. Плохая экспозиция прячет, а не показывает зрителю произведения искусства, или показывает их в искаженном, неправильном виде, если, например, картина отсвечивает или стекло блестит, если группа картин, повешенных вблизи одна к другой, не гармонирует между собой в колористическом отношении. Музей не помогает посетителю, если все залы сходны между собой, с однообразной окраской стен, а картины или скульптура размещены безразлично, без выделения первоклассных, лучших произведений. Примеры и достоинств и недостатков экспозиций имелись и в старых русских музеях и в зарубежных.

В то время как художественный отдел готовился к устройству экспозиции русского искусства XVIII—XX столетий, в Петрограде был учрежден Институт художественной культуры, утверждавший формалистическое направление в искусстве.

Однажды я был приглашен участвовать в комиссии по годичному просмотру института. Комиссия серьезно обходила одно помещение за другим, осматривая работы и выслушивая сообщения художников-руководителей. К. С. Малевич показывал нам холсты, на которые, посередине, были нанесены квадраты разных расцветок: красные, черные. Объяснения давались Малевичем с важным видом и значительным тоном. Были показаны также холсты с разноцветными полосками, которые пестрели на плоскости в разных комбинациях. Опытам этой лаборатории придавалось значение, а на Петроградском фарфоровом заводе начали изготовлять посуду, раскрашенную такими квадратиками по рисункам Малевича. Эти изделия имели успех у иностранцев.

Следующая лаборатория выполняла работу по усвоению человеком пространства. М. В. Матюшин, руководитель лаборатории, был

известен тем, что учил своих учеников видеть затылком, убеждая их, что старый способ смотреть перед собою устарел. Матюшин пригласил нас подойти к столу. На нем лежала доска, к доске было приклепано нечто, напоминающее не то фермы, не то подъемные краны, высотою в полметра, изогнутые в разных направлениях. Этих ферм было четыре. Матюшин объяснил, что изобретенная им модель является проектом грандиозного сооружения, посредством которого пролетариат научится постигать и осваивать пространство. По этому проекту на Марсовом поле будут сооружены три-четыре такие башни-лестницы громадной высоты, искривленные в противоположных направлениях. Люди будут с них с большой высоты постигать пространство с разных точек и каждый раз в ином направлении. Возражений и вопросов со стороны членов комиссии не последовало.

Были и еще лаборатории, где исследовали силы и явления природы с точки зрения «художественной культуры».

То было время, когда формалисты не поспевали перегонять один другого в «левизне», когда возникавшее направление отмирало, не успев возникнуть. На художественных выставках показывали конструкции из жести, натянутых канатов, проволоки, досок, наклеенных газетных вырезок, папиросных или спичечных коробков. Изображения на холстах дополнялись приклеенными к ним предметами.

В музейном деле тоже проектировались разные новшества. Один из «новаторов» говорил, что прежние музеи обслуживали буржуазию, у которой был досуг их смотреть, у рабочих же его нет, и поэтому им нужно давать возможность знакомиться с произведениями искусства, не тратя времени на посещение музеев: на том же Марсовом поле надо построить здание в виде амфитеатра, примерно на две тысячи мест, с площадкой в центре, с которой лектор будет пояснять демонстрируемую картину.

Другой проект, более радикальный, преследовал ту же цель ускоренного просвещения с помощью повозок, в которых развешивались бы, например, все картины Рембрандта (упор делался именно на Рембрандта). Эта передвижная выставка на колесах могла бы переезжать с ярмарки на ярмарку, с одного рынка на другой, где больше соберется людей, и вести работу по принципу: не крестьянин к Рембрандту, а Рембрандт к крестьянину.

Возник, надо сказать, и проект объединения и укрупнения музеев. Автор такого проекта неожиданно для всех выступил в очень солидном собрании, с участием видных академиков, с докладом, развивая идею преобразования Русского музея в Центральный всероссийский музей! Предложение это было, что называется, с помпой провалено. В большом собрании не нашлось ни одного человека, кто бы его поддержал.

В таких условиях работа над экспозицией была не простым делом.

Раздумывая об экспозиции нового русского искусства, я не сомневался, что она должна представить ход развития русского искусства с XVIII века до наших дней, являясь в то же время продолжением выставки древнерусского искусства. В основу размещения коллекций, насколько позволяла планировка здания, было положено размещение их в исторической последовательности, по эпохам, с дальнейшей группировкой по отдельным течениям. В этих группах, в свою очередь, художественные произведения размещались по авторам таким образом, чтобы каждую картину и всякий выставленный предмет можно было бы осмотреть отдельно, но чтобы он находился в гармонии с соседними картинами и предметами. Наиболее значительным художественным явлениям отводились лучшие места с таким расчетом, чтобы посетитель не мог пройти мимо них при осмотре музейной экспозиции.

Начатые весной 1922 года обширные и сложные работы были удачно закончены в декабре того же года.

На общественный просмотр собралось много гостей... В залах тесно, у всех сияющие лица, слышатся восторженные отзывы и восклицания. Художники, академики, сотрудники Эрмитажа и другие подходят, жмут руки, поздравляют. А. Н. Бенуа говорит: «Такого другого национального музея нет во всем мире!» Ему особенно нравятся залы Левицкого, Брюллова, А. Иванова, он любуется экспозицией работ Федотова. Яремич расхваливает академические залы. Сдержанный, сухой архитектор Г. И. Котов говорит об окраске стен: его консервативный вкус не удовлетворен, он задает вопросы, но, видя общее признание, все-таки отзывается одобрительно.

Я чувствовал себя самым счастливым на этом празднике искусства... Это был действительно праздник! Я внутренне сиял от радо-

сти, видя сбывшейся мечту, которую носил в себе двенадцать лет, с первого года работы в музее.

Устройство экспозиции было выполнено наиболее полно и успешно лишь в залах верхнего этажа, где было возможно дать почти с исчерпывающей полнотой картину развития искусства в России за XVIII и первую половину XIX века (при условии пополнения некоторых пробелов в дальнейшем из коллекций Академии художеств). Что же касается другой части экспозиции — произведений художников второй половины XIX века и начала XX века — в залах нижнего этажа главного здания, то ее нужно было признать временной: помещение было недостаточным по площади, а собрание не было всесторонним, в нем были пробелы.

При устройстве экспозиции, кроме основных коллекций (в том числе и возвращенных из Москвы), были использованы все новые поступления первоклассных художественных произведений, переданных в отдел, приобретенных или принесенных в дар. Многие драгоценные художественные произведения, украшавшие новую экспозицию, были разысканы, а иногда и спасены научными сотрудниками Русского музея и Государственного музейного фонда.

В выставочных залах была также размещена старинная художественная мебель и другие предметы декоративного искусства XVIII и первой половины XIX века. Прекрасная мебель из Ораниенбаума, мебель из Аничкова и Таврического дворцов, упомянутая выше обстановка Белоколонного зала, отдельные предметы и целые гарнитуры по рисункам Росси — все это украсило залы.

Наступил момент, когда главное было сделано. Художественный отдел уже имел право называться Русским музеем.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

ПЕТР ИВАНОВИЧ НЕРАДОВСКИЙ

Из жизни художника

Редактор С. А. Онуфриева

Оформление И. С. Серова

Художественно-технический редактор В. П. Веселков

Корректор Е. Е. Ротманская

Сдано в набор 25/X 1964 г. Подп. в печ. 14/V 1965 г. Формат бум. 70 × 90 1/16.
Печ. л. 12,5 + 13 вкл. Уч.-изд. л. 12,334. Печ.-прив. л. 16,53. Тираж 10 000 экз.
Изд. № 180862. Заказ. 432. Цена 1 р. 21 к. М-38052.
Издательство «Художник РСФСР». Ленинград, ул. Якубовича, 2/3.
Ленинградская типография № 3 им. Ивана Федорова Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати, Звенигородская, 11.

1 р. 21 к.